西方传统 经典与解释

CLASSIC & INTERPRETATION

HERMES

刘小枫◉主编

德语诗学文选·下卷

Reading German Poetics from 1780-1990

刘小枫◉选编

华东师范大学出版社



HERMES

西方传统 经典与解释

CLASSIC & INTERPRETATION

德语诗学文选

特约编辑 ● 晏今锋 装帧设计 ● 闫志杰 刘佳豪


ISBN 7-5617-4801-9


9 787561 748015 >

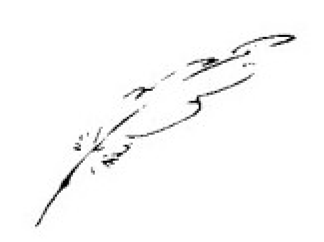
定价：58.00元

西方传统 经典与解释

CLASSIC & INTERPRETATION

HERMES

刘小枫◉主编



德语诗学文选·下卷

Reading German Poetics from 1760-1990

刘小枫◉选编



华东师范大学出版社

图书在版编目（CIP）数据

德语诗学文选 / 刘小枫选编.
—上海：华东师范大学出版社，2006.9
ISBN 7-5617-4801-9
I.德… II.刘… III.美学—德国—文集 IV.B83-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 075243 号



上海六点文化传播有限公司

企划人　倪为国

丛书主编 / 刘小枫
特约编辑 / 娄令锋
封面设计 / 闫志杰 刘佳景

西方传统　经典与解释
德语诗学文选
刘小枫　选编

统　　筹　储德天
责任编辑　审校部编辑工作组
责任制作　李　瑾
出版发行　华东师范大学出版社
社　　址　上海市中山北路 3663 号　　邮编　200062
电　　话　021-62450163 转各部　　行政传真：021-62572105
网　　址　www.ecnupress.com.cn　　www.hdsdbook.com.cn
市 场 部　传真 021-62869887　　021-62602316
邮购零售　电话 021-62869887　　021-54340188

印 刷 者　商务印书馆上海印刷股份有限公司
开　　本　890 x 1240　1/32
插　　页　2
印　　张　27.625
字　　数　550 千字
版　　次　2006 年 9 月第 1 版
印　　次　2006 年 9 月第 1 次
书　　号　ISBN 7-5617-4801-9/I·345
定　　价　58.00 元
出 版 人　朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题，请寄回本社市场部或者联系电话 021-62865537)

目 录



现代文化的冲突[①]

西梅尔　著

王志敏 译　梅文 校

无论什么时候，只要生命超出动物水平向着精神水平进步，以及精神水平向着文化水平进步，一个内在的矛盾便出现了。全部文化史就是解决这个矛盾的历史。一当生命产生出它用以表现和认识自己的某种形式时，这便是文化：亦即艺术作品、宗教作品、科学作品、技术作品、法律作品，以及无数其他的作品。这些形式蕴含生命之流并供给它以内容和形式、自由和秩序。尽管这些形式是从生命过程中产生的，但由于它们的独特关系，它们并不具有生命的永不停歇的节奏、升与沉、永恒的新生、不断分化和重新统一。这些形式是富有创造力的生命的框架，尽管生命很快就会高于这些框架。框架也应该给富有模仿性的生命以安身之所，因为，归根结蒂生命没有任何余地可留。框架一旦获得了自己固定的同一性、逻辑性和合法性，这个新的严密组织就不可避免地使它们同创造它们并使之获得独立的精神动力保持一定的距离。

---

① 译自 *Simmel: On individuality and Social forms*, Selected Writings, Ed and with an introduction by Donald N. Levine Chicago, The University of Chicago Press, 1971。

时期,即从17世纪英国的启蒙运动时期起到法国大革命时期止。并在这些革命的后面有一种几乎全新的理想:个性解放,理性运用于生活,人类向着幸福和完美发展。新的文化形式在这种环境之下很容易发展起来——它们几乎就像不知什么原因就准备好了——并且给人类提供了一种内在的安全感。当生命以全部可能的表现形式鼓动反对任何固定的形式时,新形式反对旧形式的斗争并不产生我们今天所了解的那种文化压力。

生命这个概念,几十年以前就成为对世界进行哲学解释的要素,这就给我们的工作提供了方便。为了把这一现象放到观念发展史中加以考察,我不得不离题远一点。在每一个重要的文化时代,人们都可以发现一种精神由之发生并与之相适应的核心观念。每一种核心观念都会无休无止地被修改、被搅乱和受到反对。然而它却始终代表着这个时代的"神秘的存在"。在每一个时代,凡是在实在的最完美的存在、最绝对最超验的状态,与最高价值以及对我们和世界所提出的最绝对的要求相联系之处,都有核心观念。随之而来的必然是一个逻辑上的矛盾。无条件真实的任何东西,都不再要求实现。人们也显然不会说:现存的最不受怀疑的存在才应当存在。具有终极性的尽善尽美的世界观和这种概念上的困难并无关系。无论它们在哪里使人犯错误,人们都可以在其他方面相反的存在关系和道德义务相联接之处有把握地找出各自世界观的真正的核心观念。

我愿以最简洁的方式指出这些核心观念中的若干个。在古希腊古典主义看来,核心观念就是存在的观念,一致的观念,就是实质,就是神性。这个神性,不是无形式的泛神论,而是意味深长的可塑的形式。中世纪基督教取而代之,直接把上帝的概念作为全部现实的源泉和目的,作为高居于我们之上、然而可以任意要求我们顺从和献身的不受怀疑的君主。文艺复兴以来,

时期,即从17世纪英国的启蒙运动时期起到法国大革命时期止。并在这些革命的后面有一种几乎全新的理想:个性解放,理性运用于生活,人类向着幸福和完美发展。新的文化形式在这种环境之下很容易发展起来——它们几乎就像不知什么原因就准备好了——并且给人类提供了一种内在的安全感。当生命以全部可能的表现形式鼓动反对任何固定的形式时,新形式反对旧形式的斗争并不产生我们今天所了解的那种文化压力。

生命这个概念,几十年以前就成为对世界进行哲学解释的要素,这就给我们的工作提供了方便。为了把这一现象放到观念发展史中加以考察,我不得不离题远一点。在每一个重要的文化时代,人们都可以发现一种精神由之发生并与之相适应的核心观念。每一种核心观念都会无休无止地被修改、被搅乱和受到反对。然而它却始终代表着这个时代的"神秘的存在"。在每一个时代,凡是在实在的最完美的存在、最绝对最超验的状态,与最高价值以及对我们和世界所提出的最绝对的要求相联系之处,都有核心观念。随之而来的必然是一个逻辑上的矛盾。无条件真实的任何东西,都不再要求实现。人们也显然不会说:现存的最不受怀疑的存在才应当存在。具有终极性的尽善尽美的世界观和这种概念上的困难并无关系。无论它们在哪里使人犯错误,人们都可以在其他方面相反的存在关系和道德义务相联接之处有把握地找出各自世界观的真正的核心观念。

我愿以最简洁的方式指出这些核心观念中的若干个。在古希腊古典主义看来,核心观念就是存在的观念,一致的观念,就是实质,就是神性。这个神性,不是无形式的泛神论,而是意味深长的可塑的形式。中世纪基督教取而代之,直接把上帝的概念作为全部现实的源泉和目的,作为高居于我们之上、然而可以任意要求我们顺从和献身的不受怀疑的君主。文艺复兴以来,

这种地位逐渐为自然的概念所占据。它作为唯一的存在和真理而出现,然而也是作为理想,作为首先必须体现并坚持下去的某种东西而出现的。这一情况首先发生在艺术家中间,对他们来说,现实的最终核心可以体现为最高的价值。17世纪围绕着自然法则的概念建立起了自己的观念,这在当时实质上是唯一有效的观念。卢梭所处的那个世纪就把“自然’奉若神明,奉若理想,奉若绝对的价值和渴望的目标。直到这个时代的末期,“自我”、灵魂的个性才作为一个新的核心观念而出现。有些思想家把全部存在描绘为自我的创造;另一些思想家则把个人的特性理解为“使命”,理解为人的根本使命。这种自我、人类的个性,既是一种绝对的道德要求,也是一种形而上学的世界目的。不管19世纪的理性主义运动有多么丰富多彩,也还是没有发展出一种综合的核心观念——除非我们对这个名目赋予社会的观念,因为它对许多思想家来说集中体现了生命的现实。因此个体经常被理解为社会关系的纯粹交叉点,甚至被理解为像原子一样的虚构。二者必居其一的是,自我必须完全沉没在社会之中:绝对地献身于社会,其中包括道德和一切的一切。只是到了这个世纪的末叶,一个新的观念才出现:生命的概念被提高到了中心地位,其中关于实在的观念已经同形而上学、心理学、伦理学和美学价值联系起来了。

生命概念的扩张和发展被这样一个事实所进一步证实,即它把两个哲学上重要的对手——叔本华和尼采结合到一起来了。叔本华是第一个不在最深入的和最有决定意义的层次范围以内对生命的某些内容和存在的观念或状况提出询问的现代哲学家。相反,他唯一要求回答的是:生命是什么?纯粹作为生命的意义是什么?人们一定不要被他不使用“生命”这一术语而只是说生命的“意志”或意志自身所迷惑。这个意志代表着他对生

命意义问题的答案,除了生命以外,它超出了他的全部纯理论推断的范围。这就意味着生命不可能超出它自身以外而具有任何意义和目的。尽管生命被无数的形式掩盖起来,但它始终能抓住自己的意志。由于生命只能包含在自身以内,还由于它的形而上学的现实性,因此,它只能在每一个表面的目的之中发现无限的假象和最终的失望。另一方面,尼采也是从作为自我独立决定、全部内容都是单独实体的生命出发,而在生命自身之中,不在生命之外寻求生命的目的。这个生命,由于它的本性,总是向着完美和权力,向着从它自身涌现出来的力量和美而不能增长、丰富和发展。它获得更大的价值,不是通过达到事先计划好了的目标,而是通过它自身的发展,通过它越来越大的活力,通过它无限增长的价值。尽管叔本华和尼采之间有着深刻的本质差别:叔本华对生命的绝望与尼采的生命的欢乐截然相反,但他们都不屑于作任何理智上的调解和解决,这两个思想家还共同提出了一个把他们同早些时候所有的哲学家区别开来的基本问题。这个基本问题是:生命的意义是什么?它纯粹作为生命的价值是什么?只有这第一个问题解决了,才能对知识和道德、自我和理性、艺术和上帝、幸福和痛苦进行探索。它的答案决定一切。它是唯一能提供意义和尺度、肯定或否定价值的生命的原初事实。生命概念是两条判然相反的思想路线的交叉点,而这两条路线又是基本决定现代生命的框架。

现在我想举几个当代的事例来说明我们正在经历(1914年)的文化状况的独特性,在这种状况之下,新的形式总是渴望推翻旧的形式,特别是渴望同这种形式的法则相对抗。甚至当意识似乎向着新的结构进步时,我们还能发现这种对抗。中世纪有传教士的基督教理想,文艺复兴时期有对世俗性的再发现,启蒙运动信奉理性的理想,德国的理性主义则用艺术幻想来给

科学润色，同时又用科学知识给艺术提供一个极其广阔的基础。但当代文化背后却是否定性的动力，这就是我们之所以不像以前所有时代的人们的原因，我们虽然没有共同的理想，甚至根本没有任何理想，但却生存一段时间了。

假如你问今天受过教育的人们据以生活的理想是什么，他们之中的大多数人都会根据他们的职业经历给你一个非常专门化的回答。只有极少数的人才会提到支配他们作为人类的文化理想。这是有充分理由的。这不仅是因为缺乏综合的文化理想材料，还因为这种文化理想所必须规定的领域是如此为数众多而不单一，因而不可能凭理智而加以简化。就个人的情况而言，我想首先谈谈艺术。

在被统称之为未来主义所做的各种努力中，只有自称为表现主义的运动才似乎有它自己的轮廓分明的个性。如果我没有错的话，表现主义的意思就是艺术家的内部情感表现在他的著作中时，就跟他所经历的一模一样；他的情感在他的作品中延续和扩张。但人类的情感不可能按照艺术常规来具体化，或按外部强加给它的形式来铸成。由于这个原因，表现主义与旨在模仿存在事件的印象主义毫无共同之处。不过，印象归根结底并不纯粹是艺术家个人的产物，它除了取决于内心世界，还是被动的，依赖于外部世界的。反映这些印象的艺术作品是艺术家的生命和一定客体的特殊性之间的混合物。任何艺术形式都一定会在某些地方影响到艺术家，例如传统、从前的典范、固定的原则。但所有这些形式都是出于对生命的限制，而生命却希望在自身内部创造性地奔流。如果生命听命于这些形式，它在艺术作品中就只能发现，它已屈服、僵化和被扭曲了。

让我们以最单纯的形式来考虑一下表现主义者的创造过程的模式。根据这一模式，表现主义者的精神变化没有任何阻碍

就扩展到握画笔的手上去了。绘画表现这些变化就像举止表现内部情感或叫喊表现痛苦一样：画笔毫无抵制地随着精神而变化；因此，画布上的形象便代表了内在生命的直接凝聚，它不允许任何表面的、异己的东西进入到它的展现之中。表现主义的绘画，往往要在它们似乎与之毫无共同之处的某些对象的后面才能看出点东西，许多人都认为这很奇怪，而且不合理。然而事实上，它并非像以前的艺术家们的偏见所认为的那样无意义。艺术家的内在情感在表现主义的作品中奔流，它可能发源于灵魂内部那秘密或未知的地方；但也可能来自外部世界客观对象的刺激。一个成功的艺术反应必须在形态上与引起该反应的刺激相似，这一见解直到最近才被接受；的确，全部印象派都是以这一观念为基础的。而表现主义最伟大的成就之一却在于消除了这个观念。这就证明，原因和结果之间在形式上并不需要一致。因此，小提琴或人脸在画家的情绪反应中引起感受，他的艺术可以把这种感受变成一种完全不同的形态。人们也许会说，表现主义艺术家用刺激他生命的模型后面的动力来代替他的模型，它只是一味服从自己向前运动。由于创造性的活动是以一种抽象的但仍然是遵循现实主义界限的方式表现出来，所以，它代表了生命为了自我统一性的斗争。生命无论什么时候表现自己，它都只愿意表现自己；这样，它就突破了由某些其他现实性强加在它身上的任何形式。

公认的现象——绘画，当然有其形式。但按照绘画艺术家的意图，这种形式只代表一种必不可少的弊病。它与所有以前的艺术形式不同，它没有自身的意义。由于这个原因，抽象派艺术也不同于传统的美丑标准，而是与第一位的形式相联系。沸腾中的生命不取决于一个目的，但却为一种力量所推动：因此，它有它超越美丑的意义。作品一旦出现，这种现象就一目了然：

生命不再拥有期望于一幅具体化的作品的那种意义和价值。因为它已经独立于它的创造者而独立存在了。然而我们可以说，这个价值被只把表现给自己的生命几乎是嫉妒地通过绘画掩盖起来。我们所以对于最近一些主要的艺术家的作品格外偏爱，就可能是基于这一事实。这些作品中的创造性的生命是如此富于独立自主的精神，如此丰满，如此充实，以致可以对传统的或是与其他形式有共同性的任何其他形式不屑一顾。它在艺术作品中的表现，除了它的自然命运以外，就什么也没有了。虽然作品从这个角度来看可能是连贯的和有意义的，但从传统形式的观点来看，却是支离破碎、紊乱不堪，就像是由一些片断构成似的。这不是老年期没有能力创造形式的例证，不是衰弱的时代，而是相当有力的时代。伟大的艺术家在这个完美的时代是如此纯洁，以致他的作品能通过它的形式来揭示在他的生命推动下自动地产生出来的东西。形式的独一无二的权力对这样的艺术家来说并不存在。

一个完美而有意义的纯粹作为形式的形式能充分表现直接的生命，它依附在生命之上就像它是生命有机地生长出来的皮肤一样，这在原则上是完全可能的。以伟大的经典艺术作品为例，这一点是毫无疑问的。然而要是我们无视它们，就一定会发现精神领域的特殊性质，其言外之意远远超出了艺术自身的结果。我们也可以这样说，艺术在完美而有用的艺术形式的范围以外，表现了某些充满生气的东西。每一个重要的艺术家，每一件伟大的艺术品，其蕴含的源泉都比艺术所能表现的要更为深广。人们试图不停地形成和打断这种生命。在经典的范例中，这个企图是成功的，而且生命和艺术家完全溶合在一起。然而当生命与艺术形式相矛盾、甚至摧毁艺术形式时，生命就达到更高的分化和更有自我意识的表现。比如贝多芬的最后一部交响

乐就是旨在表现内在的命运。过去的艺术形式并没有被打破，而是被某些别的东西所压制，而这些东西又是从其他方面涌现出来的。

就形而上学而言，情况与此相似。形而上学的目的在于探索真理；然而却通过它表现出了更多的东西。由于这里的某些东西经常压制这种真理，由于它所断言的是完全矛盾的，并且能够很容易地被证明是不能成立的，它就不可能被承认了。这可以被列入典型的精神悖论当中——即是说，某些形而上学体系只有为实际的经验标准所检验，才能被给予真理的地位。或许在非宗教的宗教中也有某些成分与此相似；当这个成分达到表面，所有被具体化了的宗教形式——这里却有着真正的宗教——都被摧毁了。这就是异教和背教的内在动力。

人类的产品，或者完全是由精神创造力所产生出来的每一个产品，其内容比起这些形式中所包含的都更为丰富。这就把一切具有精神的事物从一切只是机械地生产出来的东西区分了开来。这里也许可以发现当代人所以对凡·高的艺术感兴趣的原因。人们在凡·高那里，会比在任何其他画家那里更多地感受到远远超越绘画艺术界限的热烈的生命。它有其独特的宽度和广度；它在画家富有才华的笔触下找到的表现途径，看起来不过是一种偶然的现象，好像正因为如此才能赋予实践或宗教、诗或音乐这类活动以生命。这种燃烧的生命一开始就可以直接感受到——它往往同其明显的形式形成判然的对比——这就使凡·高极其令人神魂颠倒。

一部分现代青年所以追求完全抽象的艺术，可能是由于强烈爱好直接的不受限制的自我表现。我们青年们的狂乱的生活步伐把这个倾向推到了绝对极端的地步，而且是青年们首当其冲地代表了这个运动。一般地说，内部或外部的革命冲击所带

来的历史性变化是由青年们推动的。在当前变化的特性中，我们与青年有一种特殊的关联。相反，成年人由于他们的活力的衰弱，越来越把注意力集中在生命的客观内容上——这在当前的意义上也可以叫做生命的形式；而青年们则更多关心生命的进程。青年人只希望表现生命力和过剩的生命力，而不管它包含的目的。因此，文化向着生命及其表现的运动几乎蔑视一切形式的东西，并使青年人的生命的意义具体化。

这里应当进行一项同样适用于艺术世界以外的根本的观察。我们怎样来理解当代青年普遍探索独创性呢？这通常只是个虚荣心的问题，是企图去“感觉”自己和他人。这个动机在最好的情况下是热望表现真正的生命。生命真正唯一的就是它的表现，这种确定性看来只有在我们这个时代才能抓住年轻人，因为这个时代不承认任何传统的东西。承认任何客观的形式被认为会排除人的个性：况且，形式会冲淡一个人的活力，将它凝固，成为一种僵死的模子。独创性再次向我们保证：生命是纯洁的，它并不因为吸进了外在的、具体化的、僵化的形式而被冲淡。这也许是一个崇高的动机，它虽不明确但却有力，而且构成现代个人主义的基础。

最近有一个哲学运动，明确反对传统的哲学表现。在这个运动中，我们可以发现一个基本相同的愿望，我把它称为实用主义，因为美国就是这样称呼这一著名的理论分支的。我认为这一分支是最肤浅的，而且具有局限性。我们可以建立一种不以现存任何形式为转移的理想的实用主义，从而阐明它同我们当前需要的关系。首先让我们来了解一下实用主义正在反对的是什么。在所有的文化领域中，我们认为，没有任何一种东西比认识更不受生命的控制，更脱离动机、需要和个人命运而独立存在。二乘二等于四，或者物质质量间的相反地相互吸引等于两

者距离的平方,此时,不管有生命的头脑懂得与否,也不管人类在智力上可能经历怎样的变化,它们都是有效的。甚至直接与生命交织在一起,并在人类历史上发挥巨大作用的技术知识,也还是没有从根本上为生命之流所全面触及。所谓"实践"的知识,归根结底不过是被用于实践目的"理论"知识。作为知识的一种形式,它有自己的规律,它是被理想化了的真理的王国。

实用主义最激烈加以反对的正是这种预先就被假定为贯穿整个历史的真理的独立性。实用主义认为,我们的外部生命所以和内部生命一样,就是基于知识的某些想象。对的知识想象会保护和帮助我们的生命,而错的知识想象则会把我们引入毁火。我们的想象是由纯粹精神的影响所形成的。它们决不是我们真正的生命在其中的现实的机械的反映。因此,要是它们在现实的领域以内导致了合乎需要和可以预言的结果,它们就会成为最异常的巧合。然而可能的是,在决定我们实际生活的为数众多的印象和观念中,存在着一些由于支持和维护生命而获得真理称号的印象和观念;与此同时,具有相反结果的其他印象和观念则被称为错误的东西。所以本来并不存在那种为了恰当地指引生命便随后投入生命之流中的独立的真理。相反,在无数由于我们的意识流而诞生的意象和观念中间,有些是符合我们的生命意志的。人们可以说,这是偶然的事情;但不管怎样,要是没有这种偶然的事情,我们便不能生存。正是这些支持性的观念,我们认为是正确和真实的。决定我们思想的真理价值的既不是它们自身的目的,也不是独立自主的理性。相反,正是生命——有时通过赤裸裸的生存需要来表现自己,有时又通过最高级的精神需要来表现自己——迫使我们把我们的观念分为几类,称它的一极为完全的真理,称其另一极为完全的错误。

这里我们不可能详尽说明这个理论或对它进行评论。我也

不关心它是否是真理或是谬误。我只想指出，它是在特定历史阶段上发展起来的。实用主义，正如我们所看到的，使认识(Erkennen)丧失了它的要成为由独立的和理想的规律所支配的自由浮动的领域的古老要求。认识现在已经同生命交织在一起，由这个源泉所滋育，由它的整个倾向和目的所支配，并通过它的基本价值来证明它的合法地位。生命就这样收回了它先前对自主领域的统治权。这可以用一种更唯心主义的方式来重新阐述：过去，认识(Erkennen)形式为我们整个思想和感情的世界提供了一个固定的框架或是一幅永远毁灭不了的油画，并要求思想和感情同内在的一致性和自给自足的意义溶合在一起。然而现在思想和感情却正消融在生命之流中；并且由于没有给它们提供任何赖以独立或永远有效的抵抗，所以它们日益屈服于生命之流的正在成长和变化的力量和倾向了。当生命的最纯粹的表现被认为是形而上学这一基本的事实，以及被认为是全部存在的本质时，这种表现也就成了核心的观念了。这就远离了知识问题的转化：现在每一个目标都成了绝对生命的一次冲击、一种展示方式或一个发展阶段。在世界向着精神充分展开的时候，生命便作为精神飞扬起来了，但它作为物质却在下沉。当这一理论通过超越一切逻辑的和推理的可能性而直接把握事物内在真理的直觉来解决知识问题时，这也就等于说，只有生命才可能理解生命。从这个观点来看，全部客观性、全部知识的目的都必须变成生命。因此，作为生命功能的认识过程面临着一个完全可以洞悉的对象，因为它们在本质上是相同的。尽管最初的实用主义只是从主体的观点把世界意象归结为生命，但生命哲学(Lebensphilosophie)并没有为客体也这样做。这里既没有留下作为不以生命为转移的形式，也没有留下作为有自己意义和力量的存在模式。只要停留在这种意象的术语范围内，那

么,仍然可以被称为形式的东西就只能由于这个生命所发出的缓刑令而存在。

这个脱离形式本性的运动,不仅在实证主义那里,而且在一切充满反对封闭体系的现代情感的思想家那里,都达到了顶峰。在更早一些由规范和形式意识所统治的时代,已经有人把这些封闭体系提高到一种圣洁的高度。封闭体系的目的在于,把最一般概念的全部真理都联合成一个由较高的因素和较低的因素所组成的结构,这一结构从基本主题中延伸出来,并在各个方面都有系统地安排和保持平衡。关键在于,它的独立存在的合理性,要看它的建筑学和美学是否完美,要看它的大厦是否成功地竣工和稳固。这代表了形式本性的最极端的顶点:形式的完美成了真理的终极标准。这正是连续不断地创造形式,又连续不断地毁灭形式的生命所必须防御的观点。

使生命高扬的哲学坚决地坚持两件事情。一方面它拒绝作为普遍原则的机械学:它充其量是把机械学看成是生命之中的技术。另一方面它拒绝把形而上学奉为独立的东西和首要的观念。生命不愿被低于它的东西所控制;它确实是一点也不愿意被控制,甚至不愿意被那些要求列于它之上的观念所控制。并不更高的生命形式,尽管没有观念的引导也能了解它自己,但现在,这却似乎只有观念从生命派生出来才有可能。生命的本质就是产生引导、拯救、对抗、胜利和牺牲。它似乎是通过间接的路线,通过它自己的产物来维持和提高它自己的。生命的产物独立地和生命相对抗,代表了生命的成就,表现了生命的独特风格。这种内在的对抗是生命作为精神的悲剧性的冲突。生命越是成为自我意识,这一点便越是显著。

从最一般的文化观点来看,这个运动暗示着脱离了作为了人类文化的绝对理想的古典主义。古典主义首先是关于形式的

思想体系。这种思想体系把自己看成是生命和创造的最终标准。肯定没有什么更适当或更精确的东西来取代过去理想的地位了。对古典主义的攻击与新文化形式的引进无关。相反，自信的生命却希望把自己从这种形式的枷锁中解放出来，而古典主义不过是这种形式的一种历史表现。

我可以简要地报告一下，在一个专门化了的伦理学领域内有一种完全相同的倾向。对现存的性关系的系统批评被称为新伦理学。这种伦理学由一小群人所宣传，但大家却都有这个意图。它的批评主要是反对当代环境中的两个因素：婚姻和卖淫。它的基本论旨是：性生活的极端个人和极端亲密的意义还由把性生活具体化并使之受到限制的文化形式所摧毁了；虽然它在那里并没有彻底瓦解，但也丧失了全部个性，并导向了恶浊的境地。卖淫几乎成为一种合法的制度，它迫使青年人的性生活变得可耻，而这正好和它最内在的本性相矛盾，并使之变得滑稽可笑。婚姻和卖淫同样都是反对直接的和真正的生命的压制形式。在不同的文化环境中，这些形式也许不那么恰当。然而现在它们却唤起了从生命的最终源泉产生出来的对抗力量。这里我们可以看到，投在要摧毁旧形式的意志和要建立新形式的意志之间的阴影有多大。这些改革者对于建立一个适当的形式来代替所谴责的旧形式并不真正感兴趣。他们的批评的破坏力量，阻碍了文化中正常发生的废弃和重建过程。在新形式幌子下活动的力量，只是暂时地而且好像是毫无掩饰地把矛头直指那些缺乏真正性生活的旧形式。然而现在它却面临着前面提到的矛盾，因为性生活一旦被表现在文化范围以内，就必然要求某种形式。虽然如此，那也只是一个皮相观察者的看法，因为他在这里除了无节制和不守法的淫欲以外就什么也看不到了。真正的性生活实际上有其自然的途径。反抗的矛头之所以直指形

式,是因为它要求性生活合乎一般的格式,并从而压制它的独特性。生命和形式之间的斗争比起个性和一般化之间的斗争更少抽象性和形而上学性。

在当代宗教中我们可以发现同样的倾向。让我们来看这样一个事例:极少数智力程度发展较高的人都用神秘主义来满足他们的宗教需要。从本世纪以来,这一点已被注意到了。一般可以这样认为,这些人已被社会化为现有教派的这一或那一思想体系。显而易见,他们的神秘主义有双重动机。首先,反对和指导宗教感情的形式被认为不适合于当代生活。其次,这些神秘主义的倾向认为,生命的渴望可以被它们自身之内的客观形式所挫败,并且宗教冲动必须寻求不同的目的和方式。显然,宗教经验界限的严格规定和划分已经被取而代之了。神秘主义追求超越任何个人和特殊形式的神;它探索着不和任何教条主义樊篱相冲突的无限广阔的宗教感情;探索着无形式的无限,探索着只以强有力的精神渴求作为基础的表现模式。神秘主义是宗教信奉者的最后避难所。这些人至今未能使自己从所有的先验指引下解放出来,但似乎只可以初步说,从某些限定和固定的先验内容中解放了出来。

这个发展的最具有决定性的例证——尽管它充满矛盾,而且永恒地与它的目的背道而驰——是倾向把宗教信仰的形式溶入于宗教生活的模式,融入作为对宗教进行纯功能辩护的宗教狂。直至最近,宗教文化一直按照下列方式变化着:一定形式的宗教生活最初在力量和根本特点方面是完全适当的,但慢慢地就僵化了,变得肤浅、狭隘而特殊化了。于是它就为新出现的形式所代替,这时,宗教冲动又生机勃发、畅通无阻地向前发展了。换言之,一种新的宗教形式,一个新的信仰系列取代了过时的宗教形式。对于今天的多数人来说,宗教信仰的超自然的目的已

根本上去除了；然而他们的宗教冲动并未因而消除。它的有效的力量，从前能够通过比较适当的教条主义内容的发展来表现自己，现在再也不能够通过信仰的主体和被信仰的客体的这种极性来表现自己了。在这种新倾向向着事物的终极状态发展时，宗教将作为生命的直接表现手段而发挥作用。它将不是类似于生命交响乐中的单个旋律，而是类似于演出中整部作品的音调。完全被世俗的内容——活动和命运、思想和感情所充满的生命空间，往往充满了谦卑和极权、紧张和安宁、威胁和奉献之间的那独一无二的只能称之为宗教的内在统一性。

消耗在这种方式中的生命能够证明它的绝对价值——一种在其他环境下只有通过生命表现出来的独特形式，通过生命具体表现出来的信仰的独特内容才具有的价值。当安格勒斯·赛来修斯把宗教价值从所有与某些特殊东西的固定联系中分离出来，并承认它们的生命地位时，他使我们尝到了这种价值的滋味：

> 圣徒饮酒时
> 上帝也高兴
> 好像他也在祈祷和歌唱

然而他在这里并未涉及所谓的"世俗的宗教"。后者自然依附于确定的内容，它是经验的，而不是超验的。它还使宗教生活具有美和崇高、荣誉和抒情等特殊形式。可是，在这里所说的笃信宗教，是否是包含每一个冲击的生命的直接过程呢？即无论何时，当生命和客体打交道时，它是一个存在而不是一个有，是一个被称为信仰的虔诚形式吗？然而现在，宗教就像自身一样。它的目的不在于满足外在的需要，而是在一个更深入的领域中寻求

连续不断的生命,在这个领域中,需要和满足还没有判然划分。在这个宗教完美的领域中,它不需要为它规定一个确定形式的目标——正像一个表现主义的画家并不满足于他的艺术依附于外在的主题一样。生命希望像宗教那样直接表现自己,而不需要通过具有一定词汇和句法的语言来表现自己。人们可以用一个大谬不然的悖论来说,精神只有在失去语言之后才能找到宗教信仰。为了保护宗教感情的完整,它必须摆脱一切被规定和预先被规定的宗教形式。

这个意图经常受到连它自己都不理解的纯粹否定形式的批评。虽然如此,可是在这里却遇到了极大的困难:生命只能通过形式来表现自己和实现它的自由;然而形式又必然妨碍着生命的发展并阻止它的自由。虔诚或是精神信仰的力量是精神的组成部分,是构成精神生活的整体所必须的:它甚至在信仰对象不在的情况下也会影响到精神——就像一个有情欲的个人必须积蓄和证实他的力量一样,尽管他可能根本不会遇到一个值得他爱的对象。然而我怀疑,宗教生活的基本意志是否就不需要一个对象,是否一个纯粹机能的特点及其使命彻头彻尾具有色彩和神圣化的无形动力——这似乎代表着许许多多宗教运动的意义——能永远使它真正满意。这种新的笃信宗教也许只是一个偶然的插曲。许多现代人最感到困难的是,不可能进一步保护教堂传统的宗教,尽管宗教运动不顾一切"启蒙"的东西也在继续坚持。之所以如此,是因为对宗教只能剥夺它的外衣,而不能剥夺它的生命。有一条引人入胜的道路可以摆脱修炼的困境,摆脱动词"相信"以及物的"我相信……"到单纯非及物的"我相信"的转变。从长远的观点采看,或许还会陷入矛盾之中。这里我们再次看到,这个基本的冲突是文化生活的本性所固有的。生命或者是产生形式,或者是从形式开始,二者必居其一。但形

式属于完全不同的存在等级。它们要求超乎生命的内容;它们由于生命构成的原动力、短暂的命运以及每一组成部分的不停止的差异而与生命的本性相矛盾。生命和矛盾分不开,它充满了矛盾。它只在它的对立物的形式中才成为真实,即只在"形式"的形式中才能为真实。生命越是使自己被人感到,①这个矛盾就越是紧张,越是显得不可调和。然而形式自己却否认这个矛盾:在形式固定成独特的形式时,在它们要求不可侵犯的权利时,它们就大胆地独自把我们存在的真正意义和价值展示出来。这种大胆的行动随着文化发展的程度而变化。

生命在这里希望获得它不能达到的某种东西。它企图超越一切形式,并直接地、赤裸裸地表现出来。然而,思考、愿望以及形成的过程只能用一种形式来代替另一种形式。但它决不能用这种超越形式的生命来代替这种形式。所有这些对我们的文化形式的进攻,由于能使生命"自身"的各种力量结成同盟来反对它们,所以可以具体体现精神最深处的内在矛盾。尽管形式和生命之间的长期冲突在很多历史时代一直很尖锐,但除了我们这个时代以外,没有任何一个时代能把这个冲突揭示得像它的基本主题一样清楚。认为冲突和问题是出于要解决它们而凭空想出来的,这是一种庸俗的偏见。事实上,这两者在生命的组织和历史中都有附加的任务,即有待于其独立解决的任务。这样,它们就有了存在的权利,即使将来不用解决这些任务来代替冲

---

① 由于生命是形式的对立物,而且由于这个不知什么原因而被形式的形式可以被观念地加以描述,所以,生命的概念就不能摆脱逻辑上的含糊不清。如果人们企图形成一个详尽无遗的概念上的定义,那么,生命的本性就会被否认。为了使有意识的生命成为充分的自我意识,即使完全没有概念也必须这样做,因为概念化不可避免地导致形式的统治;但概念对于自我意识又是根本的。表现的可能性如此地受到生命本性的限制这一事实,并未减弱它作为观念的力量。——原注

突,而只有用其他东西来代替它们的形式和内容。简言之,这个描述是如此充满矛盾,以致站不住脚。这本身就是比过去的改革更为根本的变化。过去和现在的文化形式之间的桥梁似乎被摧毁了;我们只有注视我们脚下未形成的生命的深渊。但也许这个无形式的东西自身就是适合的形式。因此,生命的蓝图被拐弯抹角地付诸实现。生命在战争与和平这个相互对立的术语的绝对意义上是一种斗争:这就是说,绝对的和平,由于它也许包含着它的对立面,所以对我们来说是一个神性的(göttlich)秘密。



柏拉图式的爱欲与现代的爱欲①

西梅尔　著

王志敏　彭小樵 译　刘小枫 校

哲学史揭示出这样一个特殊的、不太受欢迎的事实：就生命的若干最重要、最令人困惑的成分而言，哲学并没有作出更为深刻的估价。除了一些偶然的看法之外，关于命运的概念，关于我们称之为"经验"的那种东西的谜一般的结构，哲学对我们守口如瓶；关于幸福与苦难对生活所具有的深刻意义，及其这种意义的道德含义，叔本华以前的哲学从不对我们提起。在所有最为重大的问题中最受忽视的，也许莫过于爱，似乎爱无足轻重，至多不过是主观心灵的冒险，与哲学所追求的严格性和精确的客观性相比，它不可与之同日而语。

实际上，某些哲学家更喜欢探究知识问题，而不是爱欲(E-ros)问题；乐此不疲地论述知识问题，这本身就暴露出某种主观性。因为，既然他们本人就是热切追求知识的人，而不是热切追求爱的人，那么，事实上，他们总是一再使认知成为其思想的对象，而从不思慕爱，这本身就反映出他们的主观天性。倘若他们

① 译自西梅尔：《论个体与社会的诸形式》(*On individuality and Social forms*), Selected Writings, Ed and with an introduction by Donald N. Levine, Chicago, The University of Chicago Press, 1971. pp. 235—248。

切实地从事这种活动——对这种活动,除了关于生活的智慧这一古老的表达方式外,再也没有更好的描述,并按照生活的诸要素的效能来规范自己的劳作,那么,这些劳作就将会产生意想不到的结果,即转向探问爱对于灵魂、命运、存在所具有的意义。

只有一位伟大的哲学家曾探究过爱的意义问题,并对这一问题作了深刻的回答,他就是柏拉图。唯一能与柏拉图相提并论的哲学家叔本华,实际上并没有探究爱的本质,他考察的只是性欲的本质而已。然而,在柏拉图看来,爱是一种绝对的活力,因此,理解之路必须经由爱,并通过爱达到诸终极理念和形而上的潜能,达到被体验着的生命[①]与这些潜能联系在一起的所有地域。可以肯定,这条通过爱达到终极理念的理解之路的进向和终点与现代人循之而进的理解之路截然不同,尽管现代人的理解之路的出发点——爱感这一直接的主体事实,并没有发生什么相应的变化。同样都以爱感为出发点,但对爱本身却作了不同的哲学上的解释,这最清楚不过地表明,由柏拉图发展到顶点的希腊精神的终极意向与现代精神法则所规定的终极意向,不可同日而语。

希腊人的世界观以一种存在的理念为基础,以一种统一的实在的丰富理念为基础,这种理念自身包含着创造的表达,并被希腊人尊为神性。甚至当希腊人通过思维引导出运动的普遍原理、相关性原理以及二元性原理时,他们的理智型世界观的终极形式和终极渴求依然为永久不变的、包罗万象的、自足的、理智能达到的存在所决定。只是在基督教出现之后,人的灵魂的意义问题才被无限地抬高,并把所有生存的价值安置于一个高高在上俯视世界的人格上帝之中,随之,原本每一部分都作为单纯

① 生命与生活(Leben, Life)在西文中为一个词,西梅尔细玩此词。——编注

有价值的、神性的东西而存在的宇宙之牢固统一体，便开始分裂了。生存在灵魂与上帝两极之间延展，或者干脆被两者吸收；几个世纪以来，由于上帝的概念被迫丧失了其原有的力量，灵魂成了孤零零的东西。换言之，这种变化在近代唯心主义中得到了最纯粹的表达，在这种唯心主义看来，世界不过是作为一种理念而存在于一种关注世界的意识之中。由此，孤立的灵魂理应拥有一种原始的创造力，这种观念与希腊人的理论意识相去甚远，因为，在希腊人看来，他们的现实同样有一种深不可测的创造性。在希腊人那里，思想与宇宙的活的存在紧密相关，灵魂就在这种统一中生长，并为了这种统一性而生长，他们无条件地生活在对象的理智的稳定性中，这样一来，主体便不再有独立的创造性。由于主体与客体、自我与世界之间的对立并无其后来所具有的那种决定性因素，利己主义和利他主义的对立在实践的场合也就并不那么尖锐，在那时，即使是朴素的利己主义也还没有意识到这种对立，自我本身仍然觉得自己是由普遍的生命产生出来的，而普遍的生命便是宇宙的、理念的诸必然性。柏拉图的爱论的特征就是从这一最深层次中发展起来的，这种爱论与现代的爱论形成了鲜明的对照。

希腊人的世界观将实在与其神性的意义溶合在一起，这种世界观具有不可分割的统一体，现代世界观与之明显地有矛盾，解决这一矛盾不是本文的任务。根据希腊世界观，柏拉图把诸事物的所有价值和所有实际的现实性统统转移到诸理念之域，亦即转移到形而上的诸实体之域，这些实体是我们关于诸事物的概念的形而上的复本，是超越于诸事物的真理之载体。尘世的事物之所以拥有意义和价值，只是由于形而上之域的光照亮了它，从而，每一事物之成分在其他者中都禀有了绝对的本质——尽管不是全部禀有。神话把严肃的信仰和诗意的幻想结

合在一起，这种结合对我们来讲或许永远是个谜，而柏拉图则在这融合着信仰和幻想的神话中给灵魂以安宅，灵魂之家即是这前世的生存之域，这样，柏拉图就给人类的古老梦想以古典的形式。灵魂来到尘世之后，便能认识尘世的诸存在物，并爱它们，这完全是由于灵魂具有朦胧的、然而也是显著的对那些上天中的原初意象的回忆，对原初意象的反思有时也在尘世的个别事物中出现。一个人的美——首先是其身体的美，然后是灵魂的美——唤起我们对他的爱，在柏拉图看来，前者是不言而喻的，而后者——灵魂的美就不那么确定了，这是因为，他唤醒了我们对先前见到过的美的理念的回忆，唤醒了我们对一般美的原初意象的回忆，在尘世中，我们自身怀有一种以我们的前世存在为根据的对普遍的美的永恒渴求。美是理念是所有理念中唯一可见的，正是美把理念引导到尘世中来，而爱则通过相同的道路把尘世的现象引导到理念。看来，构成柏拉图的精神的所有特色像焦点一样集中于此。

首先是对硬性的、被塑成的实体的注意。就人的存在而言，人的美是人之存在的一种富有，是人的外观之各部分的一种联系，甚或是人的内在生命的象征性表达，哪怕也许仅只是他在观照者的意识中唤起的一种反应。对柏拉图来说，这种富有本身必是一客体。为了使美的理念在世界之中具有实在性和意义，它必须能作为一实体而被观照到。由于美的理念并不依经验的人之存在而存在，灵魂必须在美的理念被观照和把握之前就看到它。美的人仅只是一个经验性中介，被用来唤起对先前的美的理念的回忆。在人身上，美仅只是过客，在任何情况下都不会以绝对完美的形式出现。人身上的美即使激发起最高的激情，它也并不真正与这个人本身相关，而只表明人的更高一级的存在的爱需要持续的、可见的、自足的对象。由于世俗世界并不提

供这种对象，美的人才唤起了这种爱。换言之，人的美并非因为人是美的，而是由于他在纯粹性和实体性中所看到的实体的美之光照洒落在他身上，并留待在他身畔，这样，他就与这美之光照维系在一起了。

现代人的生命感的特征是动力性的活力，事实上，这种生命感在我们面前显现为一种活的运动形式，并在健动不息的流动中消耗自身，从不顾及恒定和忠诚，而是依从一种总是新的节律。这种生命感与希腊人的实体感及其永恒性的设定完全背道而驰。在现代人看来，永恒的东西不过是直接寓于当下瞬间中的东西，永恒的东西绝不能为了使超验的东西转换到尘世中来而使存在略有所失。因此，现代人的最高使命彻头彻尾地违背希腊人的观念。这与前面提到的古希腊人和现代人在思想上的巨大差异有关。十分明显，在希腊人的思想中包含着相当精微的灵魂创造性的理论意识。因为，如果我们接受希腊人的灵魂创造性这一术语，那么，灵魂就意味着在践行一种不息的创造。正因为希腊人实际具有智慧的力量和独立性，所以说，他们必得坚持要把握住某种东西。希腊人的生命感是由浸润在宇宙中的存在决定着的，这一事实被表达为：希腊人在思想上和感情上都不可避免地面临着以某种方式给定的存在，不过，他们总是在把握、模仿这仅是给定的东西，或赋予它以新的形式。对于希腊人来说，灵魂的内涵是从某种已然存在着的东西中带出来的，而不是从创造的灵魂本身中产生出来的。从这一观点来看，柏拉图关于真理和爱的学说是以一种精确的方式平行发展的。真是我们的认知能力的产物，尽管这一产物与实在处于一种确定的关系之中；普遍概念作为真理的载体，不能任意从经验材料中构造出来。既然灵魂在其先前的存在中看到过自己的形而上学的映相、诸种理念以及自在的实体中的真理，那么，普遍概念不过就

是灵魂无意识地保留着的回忆被唤醒了。同样,对柏拉图而言,爱不是灵魂的任意行为,爱肯定不是由外部的东西唤起的,而是从最为内在的状态和力量中意外地、自发地涌生的;凝视纯粹的美就加强了一种逻辑的必然性,在这种时刻,灵魂先前的存在就再次出现于对尘世现象的领悟之中,也就是说,尘世的现象中已寄寓有绝对的美的一部分,或曰绝对美的反映。因此,总是这样:只有对美的感知才产生爱,结果,希腊人就忽略了与此相反的,但却有意义的情形,即在远为丰富得多的层次上找到爱的秘密的情形。我们发现了某个我们所爱的人是美的,这乃是一种建构,只有把其自发性和创造性的生命归因于这种爱的效能,这种建构才是可设想的。

现在,让我们回到柏拉图本人。在爱的问题上,柏拉图所倡导的主动力量使其对爱的经验大错特错,然而,这种主动力量又似乎使他在另一终点上有重大突破。柏拉图式的爱的对象是男性青年,而非女性青年。这与希腊人的感觉并非相与甚远,但对当今的现代人来说,简直是不可思议的。当然,我们不应据此去理解一种为我们的刑法和掩盖了的形式。毋宁说,柏拉图在此以一种完美的形式来考虑的关系并非仅止于男性,而且也止于任何逾越界限的地方;这种关系的所有趋向乃是一种理智上的理想主义,它与我们现代人的思维方式格格不入,但柏拉图正是靠这种方式使感性的成分为理智的成分所吸收、渗透和纯化。在当时的希腊人那里,确切地说,这类东西都是以爱为其形而上的基础的,爱的形而上学基础与对那种纯粹超感官的、唯理智的东西的渴求是等值的,换言之,这种观念必然会使人在爱中作为一个恰如其分的对象而出现。(阿里斯托芬曾明确地谈到男性情人:"他们这样做并非不知廉耻;不,他们的勇气以及他们的男子气概就爱自己的同类。")对男性而言,尤其要考虑的是更高一

级的理智的发展。与此相关，人们考虑的是，对男性肉体的连续性体育训练和关注如何必得服务于使男性肉体理智化，使之能够表达认识能力、感性和全部内在特性；如今，人们把肉体全部遮盖起来，于是，不得不把所有表达都集中在面部，对肉体的关注则限于注意清洁，这一切的后果是使肉体成了仅是物质性的、毫无内在特质的世俗性残余物。抽象思想的能力使柏拉图得以铺设一条通向最高价值领域的道路，但他只在男性身上找到这种能力；只有男性才能成为他的旅途伴侣。古希腊人的本性同现代人的本性形成鲜明对照的最基本的特征在于，男人之间的联系是以他们的平等存在和共同目标为基础的，而不是以其差异的互相补足为基础的，这种差异的相互补足在现代已日益成为现实。在古希腊人中间，友谊感意味着朋友之间的平等，在某些方面这类似于我们关于爱的观念；由于，它以感情的共鸣和个性为基础，故尔假定了朋友间的平等。认为友谊可以包括男性和女性的想法，与希腊人相去甚远。再者，根据已有的古希腊人的民族意识，可以说，这种朋友间的平等的出现是以部落的平等而不是以从异质性中产生出来的统一性为基础的。

在这里，还潜隐着心理结构这一关键性的主题，心理结构至少有助于促进希腊人中的男人们的爱，后人离这种心理结构益发遥远了。对后来的男人来说，吸引他们的是永恒的女性，尤其对那些坚定地奋斗和若干的男人来讲是如此。歌德自己承认：女人是他可以倾注其理想主义的唯一容器，这同柏拉图时代的人——也许同典型的希腊人的普遍感觉几乎完全相反。但人们认识到，这种爱的实际方面由于总是关涉到一个年纪大些的人对一个年纪轻些的人的爱而转向教育，正是通过这种方式，人们把所爱的人提升到最高的理智水平和个人水平，从而使之成为同志，一同为实现理念而奋斗。除了灵魂自身的情感基础而外，

人们把所有活动和创造性都用来进行这种教育上的努力。这一点以及或许还有情感上的自足，实现了希腊人的爱的意义，因此，与现代人不同，希腊人完全避免了伤感之害。

按照柏拉图的描绘，爱的全部强烈的激情都是指向超个人的东西的：即指向绝对善和绝对美的理念，而这种理念好像是偶然地、总是不完全地在被爱者身上体现出来。似乎这种以最高的理性为取向，以理念为取向的设定会裁决激情中的非理性，因为理念是我们的诸理性概念的一部分，只有通过这些理性概念，理念才得以被理解。这种态度同现代人的态度相离异的决定性因素在于，爱欲的光只有通过被爱者个人透射出来，而且这些光的焦点总是在被爱者之上。柏拉图把爱的特征刻画为“守护神”，即一种在人与神之间起中介联系作用的存在。柏拉图使这种中介作用超出了人际关系，使之成为一种与超个人的东西相关的联系，对现代人来说，爱则仅只沟通人的关系。对柏拉图而言，终极目的乃是对美本身的凝视，爱仅是有助于促成个体与绝对美的相遇。所以，柏拉图一再教导说，完美的爱欲不能停留于任一个体的美，而应认识到一种美与另一种美的相同点，并进而认识到每一具体的美中的相同点。所以，奴性和愚蠢才把一个人的感情排他地拴在某一个美人身上。人应把他的爱倾注到普遍的“美的大海”之中。对现代人来说，作为爱的感受的有限顶点的东西与柏拉图的想法相去甚远，现代的爱只与独一无二的、不可替代的存在有关。即便是在爱被外在的美所启动这一点上，也只包含对特定个人的爱的表现。这样一来，一个客观上同等的美并不同时在爱欲上打动我们。在现代人那里，个体的美和美的个体构成了一个不可分割的整体。现代人与柏拉图的根本分歧在于，对柏拉图而言，个体和美是不可分割的，而且恰恰是爱在个体与美之间划出了一道明确的界限，这条界限把美包

含在内，而把个体留在界限的另一边。

在文艺复兴时期，柏拉图主义的发展在寻求其形而上学的性质时与个人主义携起手来，文艺复兴就是在这个人主义的名义下获得成功的。当时，诸创造物的一种存在对尘世的造物而言不过是一种设定，要么，被爱者在完美、意义和纯粹性方面相当出众，那么，仅仅是经验性的表现方式尚不足以表达这一切；要么，在与这个世界的遭遇中，他的尘世的命运就已被详细地规定了。彼特拉克就是如此谈到"西蒙·默米的劳拉"这幅肖像画的。米开朗琪罗也如此谈论他的爱妻。如今，这个存在已不再是在"天国"中看到的美的一般理念，而是个人本身；情形不再是个体人格超升到柏拉图式的非个人的普遍人格，而是从尘世的形式上升为先验的形式。毫无疑问，这是一个互为中介的概念，可以说，正是这个概念导致人们把爱的概念植根于具体的个性。我们从柏拉图那里继承下来的是这样一种情感，在爱之中存在着某种神秘的东西，它超出了偶然的个人存在和相遇，超出了瞬间的感性欲求，超出了仅仅是个体之间的关系。在结婚的宣誓仪式中，这种形而上学化恰恰获得了历史—社会的形式。

在柏拉图的理性思想中，个体显得像是某种虚幻的、稍纵即逝的东西，所有内在的事件都以一种随心所欲的、自由浮动的方式与己相连，所以，柏拉图相信，人们只有完全使感情超逾出自己的领域时，才能对此感情作出判断。这对我们现代人来讲，无异于使爱变换成了普遍的东西。然而，在我们的本能结构的最深处，我们仍然没有放弃柏拉图式的信念。在爱之中，我们仍然感觉到某种形而上学的、非时间性的意义，只是，我们已不能用古希腊人那种素朴的方式来对待它；希腊人的气质总是以可见的实体的名目去思考这种意义，并把这种意义置于直接经验的领域之外。换言之，现代精神的重大问题在此显露出来了：它要

在有活力的现象本身之中为超越这种现象的给定性的一切事物寻找到一个位置,而不是把它转换到空间上的彼岸。自在之物——米开朗琪罗——尼采——生命,而生命包含着比生命更多的东西。它不是有限与无限的综合,而是生命之成熟了的整体。

我们已评价过超个体的东西,在这种东西中潜藏着我们决不可抛弃的价值、救助和支持。在缺乏形而上学的人格化的情况下,我们维护超个体性的东西,首先是为了我们人类的生命。人类生命把个体性的东西从生命中引导出来,并使之投入到一个无休止的发展过程中去,在这一过程中,爱的冲动与其他冲动环环相扣(近代以来的一个常见的主题是:人类、社会乃是抽象—普遍与具体—个别之间的第三者或互为中介的要素)。

然而,虽然爱的领域因此而摆脱了个人存在的狭窄范围,对爱的探究仍然不够。因为,明确些讲,在个体存在的内外深处,本来就存在着一种特征,即在集体发展的长流中,有某种决定性的东西不能在机体上被具体的东西所取代。一如在道德领域中"个体法则"凌驾于我们之上——这种法则乃是个体行为的严格的规范尺度,而我们已不能在一种抽象的普遍命令的范围中来理解这一法则——因此,也必然有某种爱的生活的个体法则之类的东西存在。个体是不可比较的,在这种不可比较的个体关系中,存在着某种意义,这种意义一方面完全被局限于不可比较的关系之中,另一方面又超逾了这种关系的表面的展现形式,故而不为美、价值、和睦之类的普遍理念所制约或证明,而是为这些个体及其完满性的理念所制约或证明。倘若我们说,这种意义也许存在于短瞬的个体存在之外的某个地方,那么,就个体之爱的排他性来看,这所谓的"之外"就是关于这种意义的存在形式的一种不充分的说法。

以上我强调了这样一个基本差异：按照柏拉图的思路，美要求属于自己的存在，对我们来讲，美不过是人的属性，它受人的生命的变化和消长的影响，而柏拉图的美则成了一种形而上学意味上的有形实体。如果我们换一个角度，看看美所发挥的作用，亦即不从高处着眼，而从低处着眼，那么，上述差异就可以这样来表述：按柏拉图的解释，爱逐渐依附于一个其对象的有称名的性质，这性质即美，美被设想为具有普遍的性质，在其所有展现形式中都等值的东西。然而，对我们来讲，爱的终极秘密就在于，事实上并不存在某种应对其负责的单个属性，正如爱克哈特在谈到上帝时所说的那样，我们爱上帝，不是因为他拥有这样或那样的属性，而仅仅因为他在。可是，无论一个人的品质多么有价值，感情依然依附于这些品质之后的那种统一性和整体。各种个别属性激起爱，而统一性和整体则高临于所有个别属性之上，爱仅是通向这整体的桥梁，因为十分明显，当个别属性消失时，爱仍然留存下来仅是一种可能性，肯定地讲，柏拉图乃是在一些不连贯的地方提到过这种可能性，因而，这种可能性与其对爱的说明完全不一致。柏拉图的爱的看法中的神秘主义我们已谈得够多了。而我们现代人的世界观中最神秘的东西不过是个体，它是一个不可分割的统一体，它既不是从任何东西中派生出来的，也不归属于任何更高的概念名下，但另一方面，在世界之中，它又是无限可分的，可计算的，受一般法则制约的，对我们来讲，这种个体性恰是爱的实际焦点所在。正因为如此，就我们对这个世界的把握这方面来看，爱成了最摸不透的问题，而对于爱，柏拉图却有明晰的理性透视。确切些说，个体性这一点恰恰为柏拉图忽略了，在他那里，只有灵魂同普遍的理念的明晰而又理智的关系，只有灵魂同可知觉的理念诸性质上的特征的明晰而又理智的关系，尽管这种对理念的知觉完全只有通过超验的

感知。

对个体的意义的消极看法,是将柏拉图式的爱欲与现代的爱欲区别开来的决定性环节。支撑柏拉图的爱的学说的诸重大主题都导向这一观点;这种爱的学说的所有特点都由此派生出来。在这些特性中,占首要位置的某种东西最让现代人感到吃惊:柏拉图认为,对爱来讲,相互关系并非决定性的、内在的本质因素。这表明,希腊人没有纯粹的理性概念。他们没有注意到,爱存在于主体中的关系这一方面。希腊人把相互关系归属于友谊这一范畴之中。柏拉图还进一步指出,在被爱者身上,还有某种程度的逆爱出现,它通过感染或感激的方式表达出来,但这种逆爱对爱者本人而言,仅仅是偶然性的东西,对爱者的爱没有意义。爱者的力量和方式都是一种独立的反应,它在自足上的孤独只有通过与普遍理念之域的接触才得以缓和。但这种爱所指向的理念既不回报以爱,因此,它在尘世中的体现者也不回报以爱,尽管爱的第一阶段是在这体现者身上发生的。柏拉图没有考虑到以爱和回爱为基础的独特的价值关系。柏拉图笔下的苏格拉底曾讨论过这样一个陈述:一位漂亮青年更乐于与一位并不爱他、而只是对他有欲念的人发生关系——虽然欲念一词在此并非纯粹是感官上的意思,而不与一位热恋他的人发生关系。要是柏拉图细致地考虑这一陈述仅仅是为了愤怒地驳倒它,这对我们来说几乎是难以设想的。

希腊人的爱欲是一种占有的愿望,当然,"占有"一词是在较为高尚的意味上来使用的。希腊人希望在被爱者身上获得趋达理念和提高道德修养的载体。所以,对希腊人来讲,爱是获得与未获得的一个中介环节。因而,这种愿望的逻辑结果就是,占有一经达到,爱便将必然熄灭。在我看来,把柏拉图将爱置于占有的位置上这一事实更微妙地解释为,对柏拉图而言,"获得"是一

个不可企及的目标，即被置于无限的目标，这是不恰当的。与此相对，现代的爱的真正目标是相互之间的爱，其余一切只是作为次要的、偶然的因素与之相关，因而，现代的爱才第一次认识到，在他人身上有某种不可企及的东西：个体自身的绝对性在两个人之间筑起了一道墙，两个人的愿望再强烈也挪不开这堵墙，这样一来，虚幻性的实际"占有"就变成了仅只是被爱者回报的事实和意识。这乃是自我感向终极深化和个体化的结果。它导致的是，逐渐把一切植根于自身，这自身中的孤立使"占有"的愿望变成了矛盾，攫住变成了空无。

目前必须看到，希腊人的爱所具有的自律性尊严，以及不需要相互的反应——"我爱你，这与你有何相干？"——仅仅是来表明有意识的顺从，它表面上是一种自我中心主义，实际却是自我中心主义的反面。如果我们以为希腊人是以自我为中心，那就是现代人思想的愚蠢了。柏拉图式的情人感到自己与"理念"之域相依为命，其自我的鲜明界限早已消融于其中，与其自我相关的欲求早已逾越出了与自我中心主义这一概念牵扯在一起的排他性，自我中心主义的概念与我们的自我概念才相吻合。在希腊人那里，被爱者不是作为个体，而是作为超个体的美的信使而被爱的，同样，爱者也因此而被非个体化了。因为，正如我所指出的，爱者之爱并非出自有创造力的个体，而是出自于他身前对美的理念的凝视。主体和客体都只是理念的器物。十分明显，爱必须超出主体和对象，每一自我必须在一开始就为自身找到一个确定的、牢固的界线，这样，爱才能在两者之间作最切近的接触，也就是说，爱才能因此通过互爱来抚慰双方的渴恋。

自我与超出自我之上的那种东西之间的特殊差异，最终得以明确无误地揭示出来，这就是柏拉图在阐释爱时提到的对不朽的渴念。成熟了的人都渴望生儿育女，这是凡人借以达到不

朽的神圣活动。对孩子的爱不过是热望他们免于死亡而生存下去。然而,我们的构造决定了,只有美人才唤起我们同他生儿育女的愿望,我们的天性阻止我们同一位丑人生儿育女。正因为如此,我们的爱与美相关,也就是说,爱并不真的与此人相关,而是与此人自己持续的生命相关,其方式是,要么通过生儿育女,要么是把我们的美好思想和冲动传递给下一代,以塑造其美的灵魂。对被爱者的“教育”,不过就是提高他的天性,在最为深远的意义上讲,更高的天性就是我们同被爱者生产的后代,也就是我们延续的生命,我们的成熟在复制自身。从柏拉图的这一信条来看,希腊人对名誉的强烈欲求乃为与人的自我相关的奋求和旨在纯粹理念的那些奋求的交合提供了联系环节。希腊人希望在人们的回忆中不朽,但他的这一希望只有凭借于由其后代接继下去的其思想和行为的内在价值来达到。如果希腊人对美人的爱慕早先得到确证,其根据乃在于美人有可能使之走向永恒之域,走向无时间性的美的理念,那么,他如今还要走向另一个永恒之域,这就是永恒地活在人们的回忆中,活在人的发展的更高阶段。前一种确证带有更多客观的、某种抽象的特征,而后一种确证却突然涌入了纯属个人的生命之流。如今,对美的爱夺去了我们,这并不意味着我们抛弃了自己,而是使我们自己超逾出于有限的生命。不过,个人与个人的爱乃是早就存在的现象,希腊人并不比其前人认识得更多。但这种感情并没有停留于以自己的美来唤起这种感情的个体身上。希腊人的见解是,个体仅仅提示出我们的终极追求的方向,因而,个体只是聚集我们的全部美好的力量的容器,由此我们得以维持这些力量,使之富有成果,从而,我们得以在人们的回忆中循着不朽之路前行。

尽管如此,这种较为简朴的,也可以说是较为人性的爱的动机,仍然忽略了我们在个体这一爱欲之终极要素身上所感受到

的某种非理性的方面。希腊人的爱的动机使爱与被爱者之间的感情关系变成要么向形而上学之域，要么向不朽之域运动的纯粹过渡性阶段。在这一过程中，爱呈现为每一种乐器的演奏关系所要求的理性声调。要是虚幻的激情，以及出自于灵魂最深处的超升——柏拉图宣称这就是一切——在这一点上欺骗了我们，并把柏拉图的爱的哲学硬塞给我们，以束住我们对爱的看法，那么，恰是在这一点上，希腊人的所有理智的态度与我们的态度的隔阂就更为判然了。因为，不管柏拉图对爱的说明，还是对知识的说明，总是以灵魂的非个人的力量以及概念化的理性来提高人的存在，他们只有这样才能与真实的实在和价值之世界联结起来。然而，由于柏拉图并没有看到逻辑理性的真正边界，而只发现了逻辑理性的神奇力量，柏拉图就被这种发现引向了哲学史上举世无双的陶醉之中。十分明显，要看到逻辑理性的边界大概得花上千年的功夫。酒神狄奥尼索斯在意识到以概念思维来获得诸事物的本质时，便为灵魂的这一空前的胜利而乐不可支，竟围着思维冷静、清晰的阿波罗跳起舞来。注定要遏制所有宗教的科学思维，在其诞生时竟受到宗教献祭般的欢迎。对爱的理性解释释解出了一种超理性的激情，对我们来说，这种激情只有从爱本身中涌出才显得激烈。因为，我们正是把爱看作一种原始现象。所有激情中那些最带主体性、最带个体性的东西都被引导到理性形而上学的意义这一方向上去，形而上学的理性意义只有在克服这种巨大的张力后才能占上风，对柏拉图的世界观来讲，爱欲的意义就在于此。

柏拉图思想中的这些重大论题，在思想史上产生了不可估量的影响。可是，人类已变得苍老、离异、世故，他们已不能再拥护下述见解了：把世界中的实在、爱、意义、精神价值等等转换为抽象概念的逻辑结构和形而上学本质的类似物，并把这种转换

视为精神的最大幸福;将逻辑思维及其颤栗性的敬畏关系与诸事物的根据充分连结起来;以后的时代要获得这些根据只有拒斥纯粹思维才有可能,只有通过把逻辑结构与活的情感性的存在割裂开来才有可能,要懂得这种活的情感性存在的直接性,既不能靠柏拉图的概念,也不能靠我们的概念,只能去体验这种存在的内在深处。



自然科学与诗歌[①]

伯尔舍　著
蒋芒　译

自然科学构成了我们整个当代思维的基础。我们日益减少从形而上学的角度观察世界和人，自然现象本身使我们渐渐明了，全部宇宙的事件都具有无可动摇的规律。我们虽然不知道它的最终因缘，但是我们是它生命运动的不间断的见证人。不言而喻，自然科学研究的最主要对象就是人。发达的科学已成功地确定了一大堆有关人的精神和肉体存在本质的事实材料。这材料尽管时刻增多，但它们现在已具力量证明，那些对人类自己的本性缺乏精确研究的古老想象，在许多关键的地方都是站不住脚的。由于这些古考的观点在长期独霸论坛的过程中与人类精神活动的其他领域紧密相连，因此，它们的垮台也就意味着这些亲邻领域的彻底改变和更新。最著名的例子是宗教，它的片面性教条部分因为自然科学而遭瓦解，被迫趋于全面变革。第二个领域，也是重点要谈的领域，就是诗歌。无论诗歌遵循什么样的特殊目的，也无论它的内在本质与精密的自然科学有多

① 伯尔舍（Wilheim Bölsche，1861—1939），译自 *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*，Leipzig 1887。

大区别——一种和理性的宗教的特殊地位一样为我们很少触及的差别——,毫无疑问,为了达到自己的特殊目的,它必须不间断同人和自然现象打交道,并且只要它还是认真的诗歌,亦即真实无欺的诗歌,而不是哄骗小孩的臆造,那么,它与之打交道的,和科学所研究的是同一样的人和自然现象,关于它们,科学为我们提供了丰富而又踏实的认识。诗歌必然会注意到这些,并且只好让过去那些错误的基本观念付诸东流。正如大家所知道的,由于鬼神的存在遭到科学的否定,诗歌无论是出自什么样的启示目的,都再也无法使彼岸的精灵抛头露面,因为如果它这样做就会使自己完全招人耻笑。它也再不能利用由诗作的动人辞令来建立的心理学,这种心理学已被现在科学的心理学的发展判定为是错误,虽然人们对此还不熟悉,但这却是真的。人们唯一能要求的就是去符合科学研究的新成果。健康的现实主义能够做到这一点。现实主义在保护诗歌艺术的巨大成就的同时,果断地以新的观念取替陈旧的观念,从而与精密的科学相吻合。在这里,现实主义高兴地看到,新的支柱不仅相对而且也绝对地比老的好,并且借助这一科学的符合,为诗歌艺术注入了富有朝气的生命原则,这一新的生命原则待完全适应后必将为诗歌创作这个高贵的家族吐放出人们过去无法想象的崭新的花蕊。这些抽象而简洁的话语就是现实主义实际上容易理解的定义。

概括说来,这里就是要求所有不同身份的评论家或诗人,只要他认为诗歌作为人类启明的智慧之神——它在所有时期都义不容辞荣登智能之首席——是真正的衷心事业,那么,他就必须进行一次严肃又富善意的思考。

面临选择,他必然在一场轻率地掀起的诗歌与自然科学的争执中感觉到十分艰巨的责任感。他将不受认为这两种精神活动本质上必然如此冲突的毫无价值的空话的干扰。他而是要目

光凝聚在以往的大师们身上，凝聚在席勒那英勇机智的奋斗上，席勒曾想使哲学——即使形式特殊，仍与知识俱生——的真理与诗的理想亲密无间；凝聚在歌德那坚持不懈的研究上，歌德曾希望能把对亲合力的研究工作——也许包含着错误，但具有踏实的方法——运用到诗歌作品的心理学领域；凝聚到年迈的亚历山大·洪堡在物理学描述世界方面的光辉建树，在他以富有诗意的自然观点所描绘的宇宙空间中，整个诗歌艺术很轻松地找到了自己的位置。难道在那些还无法完成对自然领域全部领悟的先驱们坚持不渝一往直前的地步，我们就可以停止不前了吗？在议会那些激动的党派中，显然潜藏着热衷于艰苦斗争的倾向。难道我们应当拒绝这唯一可能的调和机会——一种也许对于诗歌艺术来说同时又是进步的调和机会吗？

怎样提出问题，我认为，只有一个答案。不管一个学派的名称、国籍、前辈或新手，而是要关心两种尽人皆知的现象，一是科学，它发展迅猛，创造新的概念，一是文学，它落在后面；纠缠于那些已不再具有意义和不再为人理解的概念。事实上，我们当今的诗人中，有很可观的一部分也已经寻找到了正确的答案。这里不是要指出这部分人做出的是严肃又成熟的决定，而那一部分只是在以孩童的乐趣为他们的伶俐天赋喷发出响亮而违警的欢腾。人们一致赞同这一命题：我们必须使自己靠近自然研究者，必须以他们的成就为依据来检查我们的理想，并使陈旧的淘汰。

过去，人们遵照这种想法所得出的第一个命题，曾是那样地简单和明了，同时又是那样地矛盾和悖谬。从科学的立场来看，凡是努力不逾越必然性和可能性并任事物顺逻辑发展的诗歌创作，都不多不少，刚好是一个简单的、在幻想中进行的实验，一种无愧于其字面之义和科学含义的实验。

哲学的世界观与诗意的世界观①

戴默尔　著

徐菲　译

高贵的听众！你们协会的董事要我在今天的讲演中结合自己的世界观谈谈我的诗歌创作，他对我讲，我才是“奥秘一元论”的与众不同的真正代表。尽管我只得非常小心地接受了这种恭维中的好意，我仍然没有答应你们董事的请求。我想马上提醒诸位，不要在当今诗人甚或同时代的艺术家的作品中去寻找什么世界观之类的东西，如今人们所理解的世界观，不过是一种条理化的主导思想，只有那些在错综复杂的因果现象中将信将疑的人，才力求靠这种主导思想来辨认方向。

艺术家在创作时，不是在知性概念中思考，而是在情感表象中思考。他不是想要获得某种信仰，而是从信仰出发。他相信当下在世界中的所有东西，他也相信那些在他所处的时代中相互斗争的各种世界观。我曾经着实让一位政治家——一位保守党人碰了钉子，他问我，我究竟持什么观点，是社会民主派还是无政府主义者，是国家社会主义派还是自由主义分子，我回答他

---

① 译自 *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Herausgegeben von U. Karthaus, Stuttgart, 1977。戴默尔(Richard Dehmel, 1863—1920)，著名诗人。

说:"除这些都信外,还信保守主义!"所以,我也会对诸位说,除了这些都信外,我还信一元论,这就是说,也许我还信二元论、三元论、甚至十几元论,或者说多元论。

艺术家以爱拥抱整个世界。即使是他个人憎恨的和他在生活中蔑视的,也不例外:只要它触动艺术家把它安置到艺术中去,爱就会不由自主地攫住艺术家。每一位有心人都能从任何一部艺术作品中找出恰恰是这位艺术家最喜爱的哲学、伦理、宗教等。不过,这已经表明,诗人之为诗人不能提供一种独创的哲学或通神学;因为那会变得对别的有独创性思想的人愈来愈不能容忍,换言之,从最狭窄的意义上讲,变得对人冷漠。诗人至多不过能成为所有闻名世界的观念的附和者,以此在自己的有生之年同它作斗争。

我们不妨来看看在今天被德国赞誉为世界观诗人的歌德吧。我们在歌德那里根本就找不到诸如此类的东西,即使是在歌德时代和他前一个时代的其他代言人身上,也找不到这种东西,比如洪堡、施勒格尔、施莱尔马赫、谢林、康德、拉马克、斯宾诺莎等等;我们在歌德身上只能找到诸多互相冲突的观念。歌德之所以被我们看作是他的同时代人的典型代表,仅仅是因为他以强烈的激情去把握这些互相冲突的观念,在创作的瞬间以深切的爱和更高的信仰去把握这些互相冲突的观念。我们之所以采纳一种统一的思想体系,即那种所谓思想极为丰富多样的时代的统一的世界观,只是由于我们把各种不同的观念作为一个联系在一起的东西来看待,而实际上,人的一生把这些各种不同的观念分割开来,只追随单一的观念。

认真说来,任何时代,任何民族,都不曾有过一种统一的世界观;即使在今天也没有两个人对"一元论"的理解完全一致。只有当我们回过头去看过去的时代,才会以为这种或那种思想

体系具有压倒一切的优势。然而,当某种思想体系在某些诗人那里——例如在但丁、埃斯库罗斯(Äschylos)[①]、迦梨陀娑(Kalidasa)[②]、鲁米(Rumi)[③]、李太白(Litaipe)[④]那里——以一种特殊的独创的激情倾诉出来时,我们就会看到,独创性并非在思想之中,而恰恰是在激情之中,在感情的巨大翻腾之中,激情在思想的伴随下创造出自己的富有图像的波动。

我们姑且假定,有一种盖世天才,在他的脑袋中,哲人和诗人的独创气质不相上下,且共存共荣。但我不认为有什么双重天赋,在这种所谓的双重天赋中(比如在尼采和席勒身上),结合在一起的两种类型的才能,总有一种强些,而另一种则弱些。我认为有的只是一种纯粹的天才,在这种纯粹的天才中,两种才能都不弱。我们可以断定有些人就是这种人,事实上,莎士比亚和培根就曾是同一个人。当然,每一位熟悉培根的《新工具》和莎士比亚的戏剧的人,对此见解都会忍俊不禁。不过,我们假定,他们真的就是同一个奇人,的确,正是这位奇人为了把自己的富有独创性的哲学、自己的新的思想世界表达出来,写下了三部哲学著作;他的诗的作品却与此相反,哪怕最抽象的评注者也会允许这一点,因为,在他那里,一切抽象的东西都以诗为基础,也就是说,绝不以思想世界为基础,而是以感情形象的世界为基础,在这感情形象的世界中,思想只是起相互吓唬的作用,或者——可悲地来看——只起相互扼杀的作用。

我们无需为此再纠缠下去,诗人只是纺车上的筒子,纠缠各种幻想的情绪情调,因此,对于实际的人类生活来说,他是无可

---

① 埃斯库罗斯(公元前约525—前455),古雅典三大悲剧家之一。——译注

② 迦梨陀娑,公元5世纪的印度戏剧家、诗人。——译注

③ 鲁米,中世纪(1207—1273)的波斯诗人。——译注

④ 此指中国唐代诗人李白。——译注

指责的。如果诗人果真如此，那么，所有的诗就与人类生活的盘算无关，而且，诗也不再是生活本身。诗人当然不是思想的链条，只有在这个链条上，诗人自己才会同其他人一起被拴在世界汪洋之上。不过，诗人身上本身就拥有感情的罗盘，它给诗人和他人指示方向，告诉人们，在瞬间激情的罗经刻度盘中，自己最强烈、最心爱的感受在何处获得恒久的一极，在何处获得与世界对立的可靠立足点。在这方面，那些带说教的话就没有必要讲了。

这一点恰是每一位艺术家在自己的创作中要努力追求的理想，也是他最终要去塑造的理想，是他要通过奋求、通过充满爱的吸引力去魔化的理想。这也是歌德的看法，他让他的普罗米修斯说："我坐在这里塑造人！我就等于一个族类！"根据这一塑造世界的生活目的，我们在座的每一位听众都可以断定，这理想究竟是神性的，还是超人的，抑或是芸芸众生的，而且，根据这一生活目的，也能搜寻到我的诗作中的东西，当然，对于听众来说，所谓纯粹的艺术享受，肯定不足以酬劳诸位听众的专心致志。

行乞的歌手[1]

胡赫 著

刘德幸 译

这条街是从前极富气派、如今却因其狭窄和阴暗被人冷落了的街道之一，我常常与我爱着的那位女子幽会的那栋房子就坐落在这条街上。街两旁坚实宏伟的灰色殿堂巍巍峨峨，一座挨一座；殿堂里外又都是高大而空荡荡的房间，给人以人去楼空的伤世之感，令人怅惘。她还没来，我在一张安乐椅里坐下，手上随便翻着本书。忽然，街那头传来阵阵歌声，引起了我的注意。一个低沉浑厚的嗓音在唱一支哀怨的曲子；那曲子忧忧哀哀、凄凄切切的旋律，如似春天里远处传来的手摇风琴的凄婉声，使我忧伤，让我不安，只不过后者的声音比前者更有力更坚定些罢了。我走近窗口，看见街上有一个男的，也许是眼睛失明，也许是太老了的缘故，由另一个男子牵着。他虽是有人牵着，但却是艰难地移动着步子，蹒跚地走着。这两个人都穿一身黑衣服，那唱歌的老者举止神态不同一般，身上透露出不凡的气度。街两边的窗户先后渐渐打开了，钱币不断从窗口扔下去。当那引路的男子弯腰捡地上的钱币时，老者却纹丝不动地站在

---

① 胡赫(Richarda Huch，1864—1947)，译自 *Der Triumphgasse*，Leipzig 1906。

街中间。显然,无人牵他他是不敢挪动一步的。我低头看他,仔细观察他那肥胖的、微驼的、十分高贵的身躯。此时,我突然想起法尔法娜对我讲过的关于那位“贫困伯爵”的事来,这恐怕就是他了。他若抬起头来,我很可能会看到一张如她所述的赤红的、令人恶心的老酒鬼面孔。只见他径自唱着他的歌,除了不耐烦地听听钱币落地的响声外,别的他什么都感觉不到了,连这条孤寂的、笔直的、直僵僵地耸立着许多殿堂的长街的沧桑变化及其巨大的哀痛,他也无动于衷;他那充满了忧伤的、低沉的歌声正沿着这条街传向远方。说不定,过会儿他会因这些施舍跟他那个不孝的儿子争吵不休呢。

如果一个人孤身在一间昏暗的房间里呆久了,往往会产生一种疑神疑鬼的幻觉,猛然间会感到身旁还有一个人,虽然他明明知道没有人进来。此时此际的我就有这样的幻觉,我隐隐约约地觉得这屋里好像有个人在盯着我,注视了我很久;不然,就是有个人一直站在我身旁。这种感觉令人毛骨悚然,阴森森的,可怕极了。然而,我又无法尽快地摆脱它。我想:谁知道呢?或许这位老乞丐——出身于我们这个城市里的历史久远的贵族之家——的祖先早先就是住在这幢房子里的,或许是老乞丐的某位祖先的魂灵正傍着我站着,用他那能穿透人五脏六腑的目光注视着他这个不孝子孙呢。他们的魂灵是怎么接触的,怎么沟通的,有谁来解开这个谜呢?我茫然了。或许老乞丐的这位祖先本人在几百年前正是这些房子的显赫一时、自命不凡的主人吧!正如人们常常不自觉走上一条自己熟悉的道路,踏进一座自己久住的旧居那样,老乞丐走进这条阴暗的、殿堂鳞次栉比的旧街道,他的灵魂在唱一支连他本人也不理解的思念故土的悲伤的曲子。

很想看看他面孔的强烈愿望攫住了我,本想把手里攥了好

久的硬币扔到他面前去,可不知为什么又犹豫了,竟扔在了他身后。这当儿,他已经慢慢挪步到下一幢房子了。要么是听见了钱币的掷地响声,要么是感到了我的目光,他蓦地扭过头来,向上朝我望来。那是一张苍白的、布满皱纹的脸,两只大大的浅灰色眼睛微微发红,像玻璃珠似的透出呆滞滞的光,眼球有点突出,但绝不难看,只不过是位置不正罢了。眼神乍看起来近于呆钝,实则却是无比哀伤的样子。不知咋回事,我忽然觉得那双眼睛足足看了我一刻钟之久,其实连一分钟都不到呀。一会儿后他又唱着歌继续向前走了。他不变换旋律,即不升调,也不降调,也不用乐器伴奏以增强效果,就那么一个调的干巴巴地唱着。歌声如泣如诉,充满了忧伤,一直传到街的尽头,随着他的渐渐远去,才慢慢减弱下来。

我仍然站在原地谛听着这愈来愈微弱的歌声,仍然感觉得到他那双微微发红的、露着玻璃光似的眼睛还在盯着我。刹那间我面前骤然出现这么一个特别的场面:那是好多好多年前的事了,在一个滨海城市里,市民们为了庆祝夏日节造了一艘筏子般的大木船,一个月光皎洁的夜晚,这艘船驶向了辽阔的大海。船上挤满了来参加庆祝活动的男男女女,他们兴高采烈,纵情享乐。船的正中立着一尊木刻雕像,大概是用来喻示某一神灵吧。雕像的脚下堆满了各种食物、水果及饮料,而且乐声不断。人们围着雕像忘情地唱啊,跳呵,歌声和舞步震得这筏子似的木船直摇晃,不时有人被狂热的蹦跳挤到船边落入水中而丧命。可是,竟然没有人,也不可能有人去留心这种惨痛的事,没有谁,也不可能有谁去救助他们;而他们绝望的呼喊怎么也惊动不了这个发了狂的晚会。大船在颤栗、呻吟中挣扎着;那些奄奄待毙的人在水中只身与死神搏斗着,神灵也保佑不了他们了。渐渐船上就只剩下少数几个亡命徒在继续那危险的航行了,一直到因他

们胡闹得过分被禁止才罢。但是，没多久船又起锚了，这航行最终未能被止住。昔时的人们并没有悟出这是那个时代的神秘而残酷的特征，仅仅把它看成是夏日夜晚在大海上的一次迷人的狂欢活动。

就在这行乞的歌手抬起头仰望我的瞬间，我猛然想起了这艘传奇式的大木船，——这是我好多年前不知从谁那儿听来的一个故事，我站在这艘朱紫衣衫装饰着的船上，弯腰去看清澈透明的海水，水里一个死者大睁着两眼直直地盯着我。他刚才还活在我们中间，而此时，他那失控的、散了架的身躯却被许多令人恶心的蛆虫和无底深渊里的粘糊糊的海藻纠缠着。他那鼓鼓的眼睛死死地盯着我，似乎在向我述说他遭受的苦痛。是他听见了这船上小提琴甜蜜动人的演奏声，还是听见了玻璃杯碰撞发出的珠玑般悦耳的声音？还是他听见了船上肆无忌惮的喧闹声？那双眼睛好似在对我说：你啊！你看见了我心中的恐怖，看见了我身上的颤栗，你也看见了我痛苦的熬煎，可你怎么还要去贪饮那亮晶晶的酒杯里泛着的金色泡沫呢？怎么还爱听妇女的丝绸衣衫在你臂弯里发出的沙沙声呢?!

啊，你这神奇、恐怖而又欢愉无比的航行呵！不管那一群死尸像海鸥一样紧紧尾随着船儿，呐呐呓语；也不管他们多么想把我们推下船去而他们自己重新混进活着的人群中，我将摆脱这来自水底的恐怖，到那狂热的欢乐中去，到那有迷人的音乐、有妇女微笑的地方去。我将爬在神像脚下，狂喜地抚摸嘎嘎作响的木板，去感受那哗哗涌进船舱的海水。

我深深地陷入了我的幻觉中，连莉莎贝拉进来的声音都没有听见；当她把手放在我的肩上时，我才发觉到她的到来。莉莎贝拉，你知道不，刚才等你时我竟然十分渴望被推下大海？那老醉鬼的一双红眼睛居然比你的秀眼更能拨动我的心弦！呵，莉

莎贝拉,你瞧着我,我耳边似乎又响起了你那曾千百次将我吸引到你怀抱里的幸福的旋律:“让我们相爱吧!永远,永远!”啊,你听,那个声音又来了,那些死者哀歌他们命运的大合唱又开始了,我得到船边去听。

啊,莉莎贝拉,要是我的心听不见你的声音了,你我会怎么样呵!我不明白,我为什么不投入你的怀抱,为什么一想起你就忍不住要哭呢!



《艺术之页》导言①

盖奥尔格　著

赵勇　译

第一期(1892)

本刊物的名称已部分地表明了它的宗旨:为艺术尤其是诗歌及其他著作服务,对所有带有国家与社会色彩的东西则避而远之。

他追求的是建立在新的感觉方式与技巧基础之上的精神艺术——为艺术而艺术——,因此,它是与那种基于对现实的错误看法而产生的陈腐低劣的学派背道而驰的。它也不从事于改造世界,不沉湎于天下大同的梦幻,目前在我国,这些梦幻让人窥见了许多新生事物的萌芽。不过,梦幻虽然美妙,但它毕竟是属于与文学大相径庭的另一个领域。

我们认为,办刊伊始,还是以不订框框,登载一些表达了我们意愿的作品为宜,尔后则可从中引出一些原则。

---

① 译自《印象主义、象征主义、青年风格诗文选》,1977 年德文版。斯蒂芬·盖奥尔格(Stefan George, 1868—1933),唯美主义,象征主义的最重要的德国诗人,在创作上主张为艺术而艺术,不参与政治,把复兴德国语言和诗歌视为己任。作品有:《传说与歌曲集》、《魂之年》等。他的文论观点是象征主义的。

尽管我们也介绍一些国内外的新文学潮流,并对之加以说明和评论,但所有的时髦货我们都尽可能地不予登载(如象征主义,颓废派,神秘主义等等),在我国,这些东西也业已出现,造成了人们的思想混乱。

这里要指出的是,我们对任何争吵都深感厌恶。我们出版杂志的目的是为了发现并招集那些散于各地、不见经传的志同道合者。

我们的刊物工作采取何种形式(简单一些还是扩大)将告知读者。

大家也要避免争执,对生活不能持讥讽态度,以免(正如歌德所说)节外生枝。

艺术将会得到辉煌的再生,对此我们笃信不疑。

第二期(1894)

并不只是在变革时代人们才看不起规范式的固定不变的词句,人们向来就更推崇变化的、探究的、启示性的词句:它们如同女巫的符号,青年人可从中获得最原始的冲动。

从许多方面看来,颓废是人们不明智地想将其作为我们时代唯一的影响的一种现象——当然总有一天会有称职者对此种现象进行艺术上的研究,而在其他情况下则只能让医学来对付它。

每一种颓废现象同时也是更高一级生命的证明。

象征与语言和文学本身一样古老。个别部分的个别词句可用来象征,一种艺术创作的全部内容也可用来象征。后者也称为更深刻的喻意,而每一部有影响的作品都具有这种喻意。

把握这种象征是思想成熟与深邃的自然结果。

在近代与当代艺术之间当然存在着一些差异：

我们所追求的不是发明历史，而是再现情绪；不是观察，而是阐明；不是交谈，而是印象。

近代诗人大多数是创作自己的作品，或者至少愿意把它们看作是一种观点的支柱：——一种世界观——而我们在每一事件中，在每个时代里看见的只是艺术冲动的手段。

甚至自由人中最自由的人离开了道义上的托词也寸步难行（请想想诸如过失这样的概念）。这种托词对我们来说已变得一文不值。

简短——惜墨如金——再简短。

诗是一件事情的最高、最彻底的表达方式：不是思想的再现，而是情绪的再现。绘画中起作用的是布局、线条和色彩；诗中则是选择、内涵和音调。

许多人对一幅有特定意味的油画或有特定意味的音乐作品也许会付之一笑，但尽管他们对此持否定态度，他们却相信有特定意味的诗。他们一方面认为素材毫无意义，另一方面他们却执着地去寻求它，他们创作诗也不是为了欣赏。

叙述文体：人们现在把艺术（文学）与报道（通讯）混为一谈。我们的叙述文体中的大多数（所谓的小说）属于后一种体裁。当然，它们具有一定的现实价值，尽管这种价值不能与日报、案件审理以及官方数字的价值相提并论。

戏剧的复兴只有当演员完全退入后台后才有可能。

为什么正好是戏剧创作应该是最高级的创作呢？

艺术价值包含着这样一种劳动，它发现人们或事物某一还不为人所知的方面，并懂得将其表现出来。

我们的艺术法官（批评家）的作用是微不足道的，因为他们大多数是蹩脚艺术家，对别人的作品妄加评论，大肆讨伐，却无

力推出自己的作品。

如果我们摈弃所有的外来语以及那些已经德语化了的词——所有的时髦词也包括在内——这样就会产生许多空白，但如果一个不能缺少这样一个词的句子被舍弃了，对语言与社会也无伤大雅。

韵脚是代价极高的游戏。如果一个艺术家将两个词相互押上了韵，那么此游戏对他来说实际上就已时过境迁了，他就不应该再重复或仅仅偶尔重复一下这两个词的韵脚。

多年来我们已经发现，没有一个邻近国家像我国一样(在与我们有亲缘关系的种族中也少见，北方国家除外)，相同的读者阶层能获得这样的文学作品，由此带来了下一个时期我们的艺术任务与邻国的不同之处。



致一位年轻神甫的信[①]

巴尔拉赫　著

李承言　译

非常尊敬的先生：

多少年来，我总希望能像您那样详尽地给您复信，可是一直没有充裕的时间这么做，甚至连写几句话的工夫儿都不好找。

请允许我暂且不谈您提出的神学观点及理由。我不是神学家，我也不受神学思想的约束，这您是知道的。我当然也不是哲学家，如果我说我学过哲学，我懂哲学，这不过是说，我之所学，我之所知，仅仅是窥见了哲学的一点皮毛而已，更何况这一点点极为粗浅的东西，它还正在自我消亡呢。因此，我们还是不要用哲学方式来讨论问题为好。我只是一个艺术家，真的，除了艺术家外什么也不是，所以，我的表达方式也只能是艺术家的表达方式。我能做的，——权且不管这是不是我们要讨论的问题，是塑造形象。我塑造的形象若是真实可信的，那么他们就是好的形象；若是凭空捏造的，不用说就是坏的了。于是，他们的被理解或不被理解，则取决于观者的接受角度和接受方式。我作为一

---

① 译自 E. Barlach：*Leben und Werk in seinen Briefen*. R. Piper & Co. Verlag，münchen，1952。

个人,一个与您同时代的人,即我作为整体的那一部分,当然和我塑造的形象是有多方联系的;否则我就不会觉得他们皆是些活生生的形象了。或者说我与他们已融为一体了,那怕是同其中的一个坏形象。至于形象的好赖,也就是说,形象是惹人生厌,还是讨人喜爱,对于作为整体一部分的我来说是无所谓的。我唯一的想法 是怎样让我塑造的形象能忠实地体现自我,力图在我面前看到真实可信的自我。事情正是这样进行的,我总是以饱满的热情,充满活力的干劲,去塑造每一个"光辉的"或"崇高的"形象;虽然我明白我和他们的根基相同,而且我也无权评论他们的优劣及其真伪。

您还年轻,我已老了。对您唠叨我平生的经验教训,这么做对您可能是不公正的。——事情该怎么着,就让它怎么着吧!我不知道说什么,也不知道为什么这么说。是的,每个人都得经历他必须经历的,获取他应该获取的,遭受他必将遭受的。人生的每一阶段,我们都要经历,备尝其艰辛。企图回避它们,缩短它们,甚至逾越它们,显然都是不可能的。7 年、20 年、甚或 30 年前的某些事,在我看来是无比重要的难题,人们曾准备为之流血奋斗的棘手问题,哪知竟在某一美好的日子全部解决了。好似一轮红日从东方喷薄升起,事情是再清楚不过了:新生事物才是重要的,旧事物必然衰亡。我们唯一的准备只能是扶持新生事物的成长,诚恳地、无所畏惧地去扶持,而不是容许任何教条对它们滥施淫威。人们可能会知悉这异物,即这座新的山峰正在被征服;但是,对即将出现在征服道路上的艰难险阻,人们却无法预料。在前进的道路上,人们肯定会受挫折,而挫折又迫使人们顽强进取,直至夺取最后胜利;因为自然的束缚力已消逝在人们的心中,它不会再有所作为了。给某一确切的存在,如宗教上的存在,哲学上的存在,或者一般世界观领域内的存在,划框

框，定调子，无疑是一种幸福，但绝非是功绩。我要承认，这种幸福我常常认为值得妒忌，然而我又天生不会妒忌。新生事物，只要我还相信它是助我向上的，于是，它在我身上就可以不受限制地、无拘无束地自由自在地变化。无论它将我引向哪里，天知道呢？我都毫无怨言。

现在，让我来谈谈《紫脸波尔》[1]这个人物。波尔内心埋藏着“痛苦”和“追求”。尽管他清楚这“痛苦”和“追求”产生的原因和来龙去脉，他百般思索，力图摆脱之，但是他始终未能得到启迪，始终不能从自我中解脱出来。这种存在于事物本身的奥妙，不可理解的奥妙，我认为其深奥玄妙的地方，就在于它永远将其本来面目深深地隐藏着，人们很可能永远也捉摸不到它，永远也看不透它的目的。有时候，凭我内在的体验，我觉得这是个人在“超个人”中的融合(那么这又是什么呢?)，即是人类万物的被拯救与被解脱。所以我肯定局部和整体在合二而一。个性寓于个人，是人身上固有的；而人必然将整体人格化，并将其视为另外的东西置于作为局部的自我的对立面上。倘若有谁同我一样，有幸或者不幸成为一位彻头彻尾的艺术家，那么，不用说他就是个命中注定的塑造形象的人了。这就是说命中注定了他这样一个个性。我如果不是抱着拯救和解脱人的至圣至洁的目的去塑造、而是肆意生造一个什么形象，我就会遭到诅咒，好像我亵渎了圣灵似的。这是一种神圣的感知，人们应当努力获得而且永不为之后悔；不过，人们需时刻准备着观察这种感知在自己艺术表现形式中的种种变化。在我的《弃儿》[2]中，一位祈祷者和一位老者的对话耐人寻味，发人深思。祈祷者说：“可怜的朋友，难

---

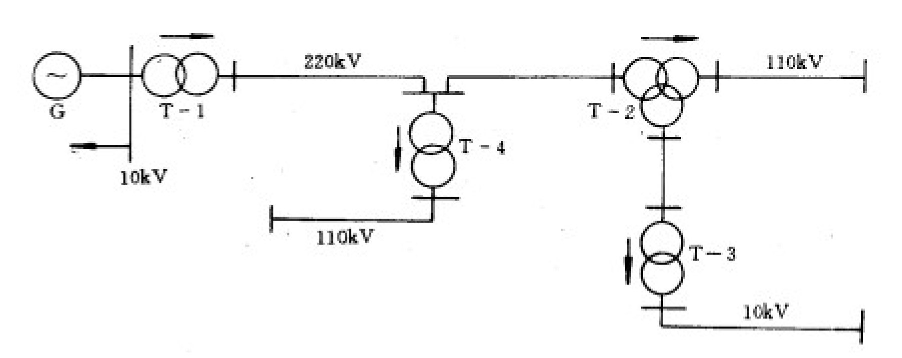
① “紫脸波尔”是作者 1926 年写的剧本，波尔系剧中主人翁，他一激动脸就发紫。——译注

② 《弃儿》系作者于 1922 年写的剧本。——译注

(1) 发电机及各变压器高低压绕组的额定电压；

(2) 各变压器的额定变比；

(3) 设变压器 T-1 工作于+5%抽头，T-2、T-4 工作于主抽头，T-3 工作于−2.5%抽头时，各变压器的实际变比。

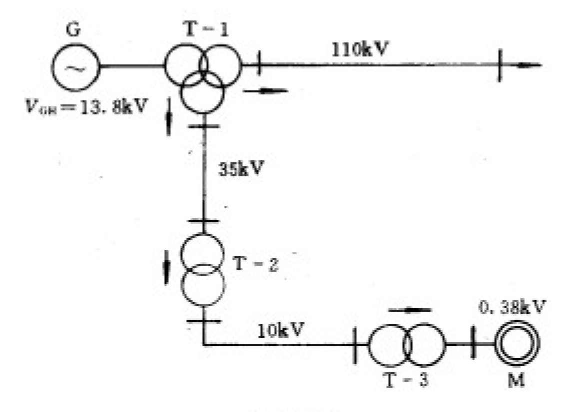


题图 1-2

1-3 .电力系统的部分接线示于题图 1-3，网络的额定电压已标明图中。试求：

(1) 发电机，电动机及变压器高中低压绕组的额定电压；

(2) 设变压器 T-1 高压侧工作于+2.5%抽头，中压侧工作于+5%抽头；T-2 工作于额定抽头；T-3 工作于−2.5%抽头时，各变压器的实际变比。



题图 1-3

特征的“男神”，或一个具有女性特征的“女神”，如此等等。或者我也可以谈论“我神”，“德国神”，甚至“国家主义神”了。这么一来，也就重新有了依照人的观念塑造出来的至高至尊的形象了，也就有了证明这形象存在的东西。于是，人们就用赞美曲和语录来表达对心中各神，即绝对权威的颂扬。例如，“至尊至圣的宙斯神，您至高无上！您的恩泽滋润着河流山川！”听见的人没有不懂其中意思的，执意推敲的人到头来恍然大悟这些也不过是从音乐或别的专门学识里捡来的破烂而已。

我写得太多了。

请原谅我字迹潦草。我写了一天多，手腕都发抖了。

祝您好！

恩·巴尔拉赫

1932年10月18日

于居斯特洛夫

论悲剧性现象[1]

舍勒 著

魏育青 译

本文不拟论述任何描写悲剧性的艺术形式。虽然观察一下现存的各种悲剧形式对了解什么是悲剧性大有裨益，但是悲剧性现象却并非首先来自艺术表现本身。确切地说，悲剧性系宇宙本身的一种基本要素。不说别的，光是艺术表现和悲剧作家掌握的素材中就必然包含着这种要素的内核。要判断什么是真正的悲剧，那么首先必须尽可能目光专注地审视这种现象。再者，悲剧性是否主要是一种"审美"现象，也是大可怀疑的。我们在生活历史中不是三天两头地、不持任何审美观点地议论悲剧性事件和悲剧性命运吗？悲剧性对我们的感情起着何种纯粹的作用，我们何以能够"欣赏"形诸艺术的悲剧性，所有此类问题也不属于本文的讨论范围。我们之所以对此略而不谈，是因为这一切不能告诉我们什么是悲剧性。那种司空见惯的"心理"观察法试图从调查悲剧性事件的观众或目击者的体验出发，发现并描写"客观条件"，即诱发体验的刺激因素。与其说这种方法阐

---

① 译自 M. Scheler: *Vom Umsturz der Werte*, Leipzig, 1919。

明了问题，毋宁说它没有触及问题。[①] 它仅仅回答了悲剧性是如何起作用的，却没能揭示究竟什么是悲剧性。"悲剧性"首先是我们在各种事件、命运和性格等等本身觉察到的一种特征，这些事件、命运和性格的意义就是其存在。悲剧性特征是从上述这些存在本身散逸出来的一股浓重而清凉的气息，是辉映着它们的一些暗淡的微光。在这些微光中某种性质逐渐呈现出其轮廓，这种性质是属于世界的，而不是属于我们的自我、自我的感情及自我对怜悯和恐惧的体验的。观赏者目击悲剧性现象，感受这股源自上述存在的浓重而清凉的气息，凝视这丝在"悲剧英雄"头顶萦绕的微光，此时他内心的活动如何是与他是否能够理解这种以特有方式象征着某种世界性质的现象毫不相干的。有些人，其中甚至不乏伟人，面对悲剧性犹如全盲或半盲，例如拉斐尔、歌德、梅特林克[②]。如果要描绘这类体验，无论如何必须先知道什么是悲剧性。另外，从历史的角度看，这类体验远比悲剧性本身富于变化。一出埃斯库罗斯的悲剧在作者的时代和在今天唤起的感情无疑是迥然不同的，而其中的悲剧性则是不论何年何月均可被人理解领会的。

不过也许应该把观众目击悲剧性冲突时的体验同理解悲剧性的各种精神活动，同我们内心赖以领悟悲剧性的注视方向和感觉方向区分开来。后两者系悲剧性体验理论的研究对象。这个理论的任务不是描述悲剧性在心灵上起何作用。第一个问题接近于探讨悲剧性的本质及其本质上的出现条件的问题，两个问题不可截然分开。

那么该如何着手呢？将形形色色的悲剧性例子，即人们声

---

① 亚里士多德的著名定义（"唤起悲悯和畏惧之情的"是悲剧性）亦属此列。——原注

② 参见梅特林克《明智和命运》。——原注

称从中获得悲剧性印象的事件搜罗集中起来,然后进行归纳,考察这堆事例之间有何"共同点"吗? 这或许是一种可以借助于实验手段来提高成效的归纳法。然而,当悲剧性在我们身上起作用时,这种方法恐怕还不及观察自我法。因为我们有什么理由相信别人的话,相信他们称为悲剧性的东西确是悲剧性呢? 表决结果无疑不能解决问题。要是我们自己对什么是悲剧性一无所知,那么凭什么去判断谁言之有理,谁大谬不然? 退一步说,假使我们心中有底,搜罗集中了一大堆五花八门确实可以被称为"悲剧性"的事件,又能找出什么"共同点"来支撑这个判断呢? 充其量一个共同点:这堆事例都被称为悲剧性。

所有的归纳法均以此为前提:已知或已感觉到什么是悲剧性;不是了解哪些事物是悲剧性的,而是弄清什么是悲剧"性"本身,什么是悲剧性的"本质"。

我们以其他方式着手。可能的例子(还有其他人的见解)不应该作为我们运用归纳法来抽象出悲剧性概念的资料;而只是提供了些东西,我们可以通过它们考察"悲剧性"这个词本身的意义方向,考察何种现象满足了这个意义(不管谁使用了这个词,是何意图),考察这种现象通过何种体验而产生。对我们来说,这些例子并非附有悲剧性(像附有某种性质一样)的事实;它们只是寓有悲剧性的本质上的出现条件而已,它们促使我们去寻找发现这些条件并在其中窥得悲剧性本身。这里关键不是证明,而是使人看见,是展示。

另外还应避免将作为现象的悲剧性本身和各种对悲剧性的形而上学的、宗教的及其他思辨的说明等量齐观。悲剧性并非对世界及世间万物进行"说明"的结果,而是一种固定、深刻的印象。某些事物唤起了它,人们又对它作出各种大相径庭的"说明"来。仅根据这一点,梅特林克及其他类似的理论便大错特错

了。按照梅特林克提出的理论(其实这是一切坚定不移的唯理主义和泛神主义的理论),悲剧性不过是错误地以永恒性的意义说明世界的结果;甚至基于野蛮时代的感受方式及其放荡不羁的激情的余波;或者是人们面对世上种种缺陷不是“尚”无治世良策或力挽狂澜的圣贤(正像梅特林克所说:人们束手无策是由于“近旁没有圣贤”),因此油然而生的一种惊愕之情,等等。梅特林克等人的理论没有说明,而是否定了悲剧性的本质,这有利于它们对世界的说明,有利于那些大概忘了如何发现悲剧性的时代。我们的结论是,这些对世界的说明实属荒唐,因为其中悲剧性这个确凿不移的事实无一席之地;此外,无力发现悲剧性的时代是渺小的。

对悲剧性的形而上学说明是颇为有趣的。然而现象本身却乃说明现象的前提。某些形而上学者,如爱德华·冯·哈特曼[①]将上帝也变成了悲剧英雄。另外一些人则认为:悲剧性仅仅位于事物的表面,在所有的悲剧后面存在着一种无形的和谐,所有的悲剧性都消融在此和谐之中。但是,不管悲剧性命运的源泉在何方喷涌,是位于存在的最深处,抑或只在人的激情和不安中,要对此有所知晓,前提依然是:何为悲剧性?

一切“说明’都在无情的最终事实面前撞得粉碎,后者无声地嘲弄前者。

并非仅仅在谈到悲剧性时才有必要以事实来回答时代灵活的理性。

---

① 德国哲学家(1842—1906)。——译注

一、悲剧性与价值

一切可称为悲剧性的事物均在价值和价值关系的领域中活动。

无价值的宇宙中,如严谨的物理力学构思的宇宙中,是无悲剧可言的。

唯独存在着高、低、贵、贱的地方才有悲剧性事件。

然而这并非意味着美、丑、善、恶及诸如此类的一种价值即为"悲剧性"。不过,人、物、事的悲剧性也许只有通过它们身上附着的价值这个媒介才显现出来。

这就是说,悲剧性始终是以价值和价值关系为支点和基础的。而在此领域中,又只有价值载体不断运动,相互作用的所在,才产生悲剧性。

在静止的价值世界中可能存在着愉悦、悲哀、崇高和庄严——但是决不会有悲剧。悲剧性只在价值运动的领域中露面;悲剧性露面之际,必定有什么事情发生。因此,事物发生、形成、消失、灭亡的时间实乃悲剧性出现的条件之一。

跟席勒的见解相悖,在纯粹的空间中存在着某些崇高性,但是决无悲剧性。无空间的世界中或许还会有悲剧,但是无时间的世界中谈不上有悲剧。因此,就其本义而言,"悲剧性"始终是对行动和忍受中的一种有效性的定义。悲剧性的"性格"之所以如此,也只是因为其中蕴涵着对悲剧性行动和悲剧性忍受的敏感倾向;"境遇"、各种力量的联合和对峙、引起冲突行为的"关系"也只有在浸润充斥了这种有效性时才是悲剧性的。不过,悲剧性要出现,这种有效性必须有一固定方向,有一在被察觉、被感受的事物中显露出来的方向,即处于某一高度的积极价值遭

到毁灭的方向。使其毁灭的力量不能毫无价值，它本身也必须体现一种积极价值。

如果悲剧性现象出现，那么一种价值无论如何必然毁灭。当然在人的范畴内这并不一定指人生命的终结。不过，人内心至少得有什么遭到毁灭，诸如计划、意志、力量、财富、信仰。但是，悲剧性并非这种毁灭本身，而是另外一个某种较低价值或同样积极价值的载体所起作用的方向——毁灭作用。后者决不可能是较高价值的载体。倘若善人征服了恶徒，高贵者挫败了卑贱者，那就永远不会出现悲剧现象。这时，道德的掌声排斥了悲剧性印象。这是毫无疑问的。但同样毫无疑问的是：起毁灭作用的力量本身不仅必须载有价值，而且必须载有高的，积极的价值（这里所谓积极的价值系指善相对于恶、好相对于坏、美相对于丑具有的价值。所有的价值——假使不考虑其“高”、“低”等级均有这种特有的对立性和二元性）。这就是说，悲剧性现象是受下列条件制约的：毁灭更高积极价值的力量本身来源于积极价值的载体，当同样高的价值“天生注定”一般相互消耗、相互扬弃时，悲剧性现象便最为粹而不杂、轮廓鲜明。某些悲剧中不仅谁都“有理”，而且置身斗争中的每个人物、每股力量都代表着同样崇高的权利，或者都拥有和履行着同样崇高的义务。这类悲剧也是悲剧性现象最有效的媒介。倘若相当高积极价值的载体，如善人和正义者从外部挫败了一种地地道道的恶和丑，那么悲剧性转眼之间就会变为地地道道的无意义和非理性了，悲剧性的怜悯——这种怜悯无论达到何种深度都不允许导致痛苦和激动，而必须始终保持某种精神上的冷静和安宁——也被痛苦的激动取而代之了。

由此可见：悲剧性的首先是相当高的积极价值的载体（如处于同一婚姻、同一家庭或同一国家的若干贤德高位者）之间爆发

的矛盾:悲剧性的是在积极价值及其载体内部起支配作用的“冲突”。所以,悲剧作家的高超艺术主要表现在将卷入斗争漩涡的每一派别的价值淋漓尽致地渲染出来,将每个人物的内在权利详尽清晰地遣上笔端。

二、悲剧性与悲哀性

毋庸置疑,所有的悲剧性也都是悲哀的,而且是一种名副其实的悲哀。作为命运、作为事件的悲剧性本身与悲哀性品质[①]瓜蔓株连(另外在山水风景、面部表情中也可能存在这种品质);另一方面,悲剧性也在人们的感情中勾起悲哀,使人们的心灵悲哀不已。

但是同样毋庸置疑的是,并非所有的悲哀性和使人悲哀不已的事物都具备悲剧性质。世人魂归西天,这种事本身是悲哀的,常常也使死者亲友心情悲哀;然而确实不是所有的死亡事件都带有悲剧性。有时我们不经考察价值、纯粹顾及现状而胸中顿生悲哀之情;有时我们“为……而悲哀”——这种悲哀缘起情感运动,我们体验了这种应此事件内涵的要求而生的情感运动,而这种情感运动并不使我们联系到我们个人的愿望和目的,而只是作为纯粹实际价值的要求而问世的。如果暂不考虑第一种单单顾及现状的悲哀,而只着眼于第二种“为……而悲哀”,那么悲剧性的悲哀就还有一种双重性质,一种深深扎根于悲剧性悲哀及其对象之中的双重性质。

首先,悲哀具有一种特殊的纯洁性,它与一切“激动”、“愤

① 悲哀性品质并非就是一种“感情”,也不是所谓“移情作用引起的”感情。关于这点,参见论述《自知的偶像》一文。——原注

怒”、“指责”无关，也与一切随之俱来的、诸如“本来可以不如此结局”的愿望无关。宁静的伟大，非凡的安宁和沉着是它的特征。

只要意外事件还能使我们的意志活动兴奋起来，只要意外事件——如果它已发生并导致了灾难——还能在某处显示出一种促人干预介入、努力扭转灾难局面的可能性，那么悲剧性悲哀的特有色彩就不会呈露出来。

因此悲剧性悲哀还具有一种冷静。这种冷静使它与一切特殊的自我悲哀、即源于自我而被体验的“为……悲哀”之间泾渭分明。它应在此显出“悲剧性”的形象和事件的要求，由外部而来，穿越我们的心灵。埃斯库罗斯的悲剧尤其擅长将悲哀的这种色彩几乎不掺一点杂质地表现出来。

悲剧性悲哀的这两种色彩的基础是悲剧性的双重本质特征（关于这种双重特征下文还将述及）：一、示范性。个体的，拘囿于自身的悲剧性事件小中见大地体现了我们世界的一种本质特征。二、不可避免性。世界毁灭的“不可避免性”直接出现，囊括了一切悲剧性。

我们总是超越每个真正的悲剧性事件，隐隐约约地眺望那些经久不变的，偕世界本质同在的，使“这些”[①]成为可能的因素、关系、力量。这就是说，在悲剧性事件中我们直接地——不假思索，未作任何抽象的或其他方式的“说明”——和某种世界性质迎面相遇。这种世界性质只是暂时地将我们和悲剧性事件联系在一起，而这联系不是经由对悲剧性事件沿波讨源的推论，而是在悲剧性事件本身中建立的。但是，这种世界性质同悲剧性事件的各个真实部分和因果要素、同诸事物状况的邂逅相遇

① “这些”指现存的价值状况。——原注

无依赖关系,它以一种预感看法的形式形象地呈现在我们眼前。

因此,悲哀——我这里是指那种客观的、萦绕着悲剧性事件始末的悲哀——具备一种特有的深度(类似空间深度的"深度")和一种不可预见性,从而和一切因明确限定的事件而发的悲哀泾渭分明。悲哀获得这种深度是由于悲剧性之"对象"始终具有双重意义:一、我们面前的事件;二、事件只是示范地说明本质上的世界结构,只是后者的一个"例子"而已。悲哀逾越事件本身,流向几乎广袤无垠的未定的遥远天空。这不是一般的、可以用概念来规定的、任凭发生何种悲剧性事件依然故我的世界结构。它永远是不一般的、个体的、独特的,尽管如此,它还是世界结构本身。悲剧性的较为遥远的对象始终是作为一个整体的"世界",一个"使这些成为可能的世界"。这个"世界"本身也被悲哀性的微光环拱着,我们在悲剧性中观察到事物的这种不可预见的、与事物如影随形的模糊表层,唯有在这表层上限定的事件和命运才较为鲜明地突现出来。

悲剧性事件始终以一种世界结构为基础。无论事件的起因多么特殊,无论因果序列多么偶然(因果序列相交相切导致悲剧性事件发生,作为因果序列也决不存在于世界结构之中),这种世界结构总是不断地"窥伺机会",准备从自身繁衍出新的"此类"事件来。因此,悲剧性事件就具有了它的另一本质特征"不可避免性",尽管上述的"窥伺机会"可以被直觉预感。

不可避免性的含义下文还将述及。这里我们感兴趣的只是它赋予悲剧性中的悲哀性的一种色彩。

有一系列的感情和情绪只能和下列价值毁灭现象相结合:这类价值毁灭现象不管在这个特定情况中是否曾真的可以避免,就其本质而言却是"可以避免的","作为"可以避免的*而存在*的。不管这些感情是恐惧、愤怒、惊慌还是其他什么,都具有一

种激动的性质。人们思考当初事件是否能有另外的或较理想的结局时，尤其是感叹——在涉及到人的事件里——“要是这人或那人当初不那样想、不那样做就好了”时，激动之情便涌上心头。人作为实践的本质，即使只是作为一个可能的行动者，必然具有这种“激动”之情。

唯独价值毁灭的不容变更性和不可避免性——作为一种本质的不可能性——赫然眼前时，激动之情才会消失。这时，悲哀依然故我，但它的“不满”、“激动”、狭义的“悲痛万分”等性质——伴随着压抑、害怕、惊恐等肉体感受的体验是以这些性质为基础的——被剥夺殆尽了。

悲剧性的悲哀可谓是纯粹的、无肉体感受、无激动之情的，在某种意义上和“满意”相联系的悲哀。

通过那种可以理解的本质的不可避免性，一切要求、渴望、希冀导致价值毁灭的事件不曾发生的心情便烟消云散了。

悲哀性的最终起因植根于世界的本质上的存在联系中，悲哀性将一切或许应该对其“负责”的因素都推卸到世界本质及每个可能的“世界”状态上。这样一来，特殊事件——在其内部这些存在联系和本质联系变得明确具体、容易理解了——的生存和内涵就同我们和解了。这种和解使我们内心充满安宁和平静，充满一种断念。偶然的事件逼迫人们放弃一种“较好的现实世界”，从而可能感到痛苦万分。但是，断念则使这种可能的痛苦如同一切可能的弱点瓦解求消，荡然无存。

总而言之：悲剧性的特殊的悲哀性是事件过程的具体特征本身，不受事件观察者的个人生活关系的影响。这种悲哀中是纯粹的，绝无一星半点可能引起激动，愤怒，指责的成分。它冷静、安宁、伟大。它具备了深度和不可预见性。它摆脱了伴随的肉体感受，摆脱了一切堪称“痛苦万分”的因素，并且蕴涵着断

念、满意和某种同所有偶然事件的和解。

三、悲　剧　性

若干相当高的积极价值的载体相互抗争，其中的一个载体因而毁灭。我们的这个条件在下列情况下得到最大程度的满足：这些价值载体并非由不同的人、事、物扮演，而是相叠于同一人、事、物之中，甚至可能相叠于同一性质，同一力量，同一能力之中。

因此，倘若同一力量一方面促使某一事物实现它本身或另一事物的相当高的积极价值，另一方面同时又是这个作为价值载体的事物惨遭灭顶之灾的原因，这就达到了悲剧性的极致。

某种有效性使一种相当高的价值得以实现，同时又在同一施加影响的行动中祛除了这种价值或另一本质上隶属于它的价值赖以生存的条件。我们直接地观察体验这种有效性时获得的悲剧性印象是最完满，最纯粹的。

同一勇气或同一胆量使一位男子完成一项壮举，但却又使他陷入生命危险——一个智慧平平的人不费吹灰之力便能避免此危险——，最终灭亡(“要是我存心如此，我不叫退尔。”[①])。一个人追求精神财富的思维方向是可贵的、理想的，然而有时我们却可以认为：正是这种思维方向导致他、必然地导致他在生活的狭隘卑微处一败涂地。按照德·斯塔尔夫人[②]的说法，每个人都“有他品德上的短处”。人性格结构中的同一本质特征既是使他行善积德的功臣，同时又是招来“灾难”的祸首。“悲剧性”

---

① 语出席勒名剧《威廉·退尔》第三幕第三场。译文从钱春绮。——译注

② 法国女作家(1766—1817)。——译注

之大,莫此为甚。

不错,并非一定在人际关系中才有此类现象。为保护美术作品安装了取暖设备,但是由此引起的回禄之灾却可能使画廊毁之一炬。这种现象就已然具备淡淡的悲剧性质。伊卡洛斯[①]身装蜡翼,在飞近太阳时蜡遇热熔化,他坠海而死。他的飞行也是“悲剧性的”。

人们形象而确切地称之为“悲剧性”,从而揭示了那种内在的、无法解开的本质联结,即创造价值和毁灭价值的因果序列在悲剧性作用和悲剧性过程的动态统一中拥有的本质联结。

然而从上述各点却还可得出另一结论。悲剧性的位置——它出现的空间——既不仅仅在价值关系之中,也不在因果事件与负载它的诸力量之间的关系中,而是在价值关系和因果关系的特殊联系中。事物的因果过程对其间出现的价值不加考虑;价值也不会从自身出发提出建立统一的要求,不会面对因果过程提出继续朝着一种“理想”的方向发展事件的要求——这即是我们世界的一种本质特征,因为是“本质特征”,所以也是每个世界的特征。“太阳在善与恶的上空照耀”,这个简简单单的事实首先使悲剧性成为可能。要是在一段时间内事物的因果发展与价值增大同向进行,那么用不了多久,过程的一个新阶段就会提醒人们,这种同向发展纯属“偶然”,并非由于一种内在的协调一致,并非由于事物的因果性考虑了价值内部的要求满足的呼声。

离开上述基本情况就无悲剧性和悲剧可言。

有一种世界享有“合乎道德的世界秩序”,即诸物的力量和能力不折不扣地按照它们的价值分布各处,大小不一;它们的有效性视其从价值出发提出的统一,发展和协调的要求而定。在

---

① 希腊神话中的人物,建筑师和雕刻家代达罗斯之子。——译注

另一种世界中,人们感到各股力量在法定地对抗、违拗和躲避那些要求。在这两种可能的世界中,悲剧性都是不可能的。“魔鬼的”世界和纯粹的神祗世界一样,都会扬弃悲剧性。叔本华在他的悲剧性学说中忘记了这个事实。

因此,只有我们精神视线毫不分离地行动、焦点既落在事物的因果性上也落在价值的内在要求上时,才会发现悲剧性。

在这种统一的整体行为中,精神活动的各组成部分时而追循价值要求的路线,试图在与它们相应的各统一体中合成并完善现状;时而又跟踪事件在因果运动中的履印。这样,就可以直观地了解这两种同样客观的“规律性”是互相独立的。这种互相独立性包括了所有悲剧最终的形式上的“背景”。

当然,并非仅仅知道这个情况悲剧性就存在了。

只有待我们在某一具体事件中完全看清了这一互相独立性,悲剧性现象才会显露出来。

以上的分析使我们的定义产生了移易。因为对我们来说,那种直观的和直接的了解在下列情况下比任何时候都清晰和集中:我们注视着同一有效性——而不是仅仅邂逅相遇的一系列——在它的过程中一会儿创造一种高价值,一会儿又“若无其事地”毁灭这一价值。

这时我们能将有效性的统一体一下尽收眼底,而不是被迫一个环节一个环节地逐步推理,使其相连。于是,那些往常只是知道的情况就好像可用手来触摸、掌握了。

四、价值毁灭的必然性和不可避免性

悲剧性内含的价值毁灭是“必然”的,我们作此判断是何意呢?

无疑，这不是指因果制约性。

那么，这是指“因果”必然性，而不是指另外一种完全不同的必然性吗？

也许可以暂且认为，这是因果必然性。不过，这是一种特定的必然性，即“内在的必然性”。这种必然性不以外来事件为基础，而是存在于经历悲剧性命运的人、物等持久的本性之中。

然而，这种老生常谈却和事实格格不入。

设想，某人由于天生患病，或者禀性气质带有某种明显的缺陷，因而命中注定一遇上某机会——因为这机会是由外来刺激引起的——便会灭亡。但是我们却不感到此人是悲剧性的，即使他身上具有高尚的、或最高尚的价值（这不受他有缺陷的禀性气质的影响）。

比如，易卜生所著《群鬼》一剧中的人物欧士华即是如此。由于父亲遗传的疾病，从一开始起破坏的蠕虫就在他体内啮咬不止。尽管他艺术才华横溢，却并非悲剧形象。

在他这里我们找不到两种属于悲剧英雄本质的因素：一、使他毁灭的不幸属于那种必须与之斗争的不幸，二、确实与使他毁灭的不幸进行了斗争。

这两种因素均无踪影。至于那些从一开始起就向敌对力量屈膝投降，一见价值有失去的危险便立即失望、放弃的人，当然也决非悲剧英雄。因此这里说的“必然性”必须是这样的：即使有无数唯独人才可能作出的“自由”行动介入，依然沿着自己的轨道发展。我们发现人们用一切自由力量抵制灾难，用一切可能的手段与灾难斗争，同时又感到灾难的袭来是“必然的”——正是在人们用如此巨大的能量与灾难斗争，并且念念不忘这种斗争时我们感到灾难是一种特殊的崇高的必然性。只有当我们这样发现，这样感觉时，悲剧性中的“必然性”才存在。这就是

说,悲剧性的必然性不是那种自然进程的必然性——自然进程的必然性在自由之下,在意志力量之下,自由本质通过意志力量便能干涉自然进程,使其朝好的方向发展。悲剧性的必然性是位于自由之上的必然性:即使自由行动或“自由原因”进入全部因果领域——在此领域里也存在着非自由原因,即本身作为另一原因的后果的原因——,悲剧性的必然性也依然故我。

有的地方人被描述为只“受环境决定”,如同在已成明日黄花的自然主义“戏剧”中那样被描述为百分之百地受“关系”决定;而有的地方我们又有以下印象,自觉的自由选择行动对导致灾难的极其重要的行为和事件起着最终的、明确的决定作用。在这两种地方,悲剧性均难以立足。

无论是自然主义、决定论还是主张“人类意志自由”不受自然事件限制的理性主义都无力使人理解悲剧性。在这两种世界观各自的“世界”里,悲剧性几无立锥之地,因为那里一种超越自然因素和自然选择之外的本质必然性毫无存在的可能性。

不过,将这里所说的必然性的定义表述为一种“内在的”必然性之所以是不够的,还出于另外一个原因。

所谓内在的原因系存在于一种事物、一个人内部的持久的“素质”,其“能力”或“力量”在某些关系进入其他事物、境遇和人之际得到证实。

我们在哪里遇见导致价值覆灭的固定自然素质,哪里就缺少真正的发展,真正的革新和内在的、悲剧性事件必然包含的历史性。假使我们真的对各种性质性格有一固定而清晰的认识,那么灾难从一开始起就可以预料。然而,在悲剧性中却存在着一种似是而非的佯谬现象:价值毁灭——如这一旦成为事实——虽然好像是完全“必然的”,但依然是完全“无法估计的”。灾难受所有参与事件过程的(自由的和不自由的)因素滋养,已

经孕育在可见之事之中。尽管如此，必定有那么片刻时间，灾难像一片孕育着暴雨的乌云悬浮在这些可见之事上空，然而一切——即使按照理想的估计——却可能产生另外的结果。某一行动以理性无法预见的方式将这些潜伏着的因素联合成一种整体的有效性，率先使灾难发生。

灾难发生前夜，事物显示出似乎“有利的转机”——如此之多的悲剧作家对它爱不释手。这种转机是一种特殊手段，旨在使观众不致产生“事情可以估计”这种印象。另外，假使灾难从一开始起就在各种性格、各种关系的内在而持久的素质中获得充分根据，那么每出悲剧都必须唤起的等待结局如何的“紧张心情”就达不到足够强度了。这是一种具体的因果性，它与“自然法制”毫无关系，它赖以发生的形势状况是一去不复返的——人们称它为“历史性的”因果性是有道理的——，它也在悲剧性事件中起作用。[①] 因此，我们必须驳斥叔本华的下列论断：悲剧中不允许出现真正的“性格发展”，只能“揭开”从一开始起就存在于人的思想性格中的东西。

性格出现悲剧性的转折、思想意识发生变化、不断地大幅度地偏离原先的生活轨道，恰恰是这些现象本身常常构成灾难的一部分或者灾难本身。

比如，在表面看来取得胜利的过程中，对迄今为止紧追不舍的生活目标所作的评价崩溃了，这便是一种特别具有悲剧性的现象。

所以说，悲剧性的必然性主要是指基于世界诸因素的本质及本质联系之上的不可避免性和不可逃脱性。

上述含消极意义的定义正说明了一点：只有当所有以某种

---

① 参阅海因里希·李凯尔特《自然科学概念构成之局限》。——原注

取代他周围的人，或使他置身于另一历史氛围中，就会被当时的世界肯定承认并享有威望；那么悲剧性的印象马上便会化为乌有了。

耶稣之死只有无论何时何地、也无论参与者多么“恪守义务”都会发生时，才称得上是悲剧性的。譬如，法庭误判死刑永远不可能导致悲剧性的毁灭。唯独“法”的观念本身致使较高价值遭灭顶之灾时，才存在悲剧性。误判死刑，若是无法避免的，会引起深深的怜悯；若是可以避免的，会激起愤怒；但是它永远不可能唤起悲剧性的怜悯①。

只有每人都尽了自己的“义务”，那么在一般的词义上“酿成”“罪过”，灾祸才是悲剧性的。如果情况确实如此，那么下列现象也属于悲剧性冲突的本质：纵使法官英明过人、公正绝世，悲剧性冲突依然是无法平息、无法消除的。用定义来表达，悲剧性的恶行甚至是这样的：一场可能的道德判决和法律判决都在它面前默不作声；反之，一切尚可从道德上、从法律上认清和调解的冲突按其本质都是非悲剧性的。公正与不公正、善与恶之间的本质界限在行为的统一中消失，线索、动机、意图、义务互相缠绕，以致观察者在追踪每一条线索时时而鲜明地作出判断“公正”，时而又同样鲜明地作出另一判断“不公正”。我们的道德判断和法律判断中的混乱并非由于道德智慧和法律智慧的不足，而是“对象”本身要求的，绝对的。正是这些消失现象、缠绕现象，总而言之混乱现象属于悲剧性印象主观一面的本质，使我们超越了可能的“公正”和“不公正”、可能的“指责”和“愤怒”的整个领域。“悲剧性的罪过”是无法让任何人来承担的，因而也不

---

① 因此埃斯库罗斯在其《报仇神》一剧中描写了羊山上雅典娜庙坛长老会法庭的判官得到同样数目的象征奥瑞斯特斯有罪和无罪的黑球和白球。——原注
参见《奥瑞斯忒亚》三部曲之三《报仇神》。——译注

能设想有什么“法官”来审理。

我们的道德判断发生混乱,我们发觉“罪过”明明白白地摆在面前。徒劳无功地寻找酿成它的主体。正是从这里产生了那种特别具有悲剧性的悲哀、那种悲剧性的怜悯及上文述及的它们特有的心绪安宁,产生了那种转嫁现象:可怕的事物被转嫁到作为本质的宇宙身上,而这种转嫁正是与行为和过程的有限性、与参与其中的各人和各种意志和解了。

这就是说,悲剧性的坏是存在于可以确定的“公正”和“不公正”、“恪守义务”和“违背义务”彼岸的东西。

然而,不同的个人根据他们道德知识的多寡,即根据对他们来说可能的道德知识的多寡而拥有迥然不同的价值的微观宇宙。

根据这尺度才能测量安排他们可能的“义务”和义务范围——这全然不依赖于他们经验的生活境遇的特点。如果每个个人都尽了自己的“义务”,那么在道德上他们做了同样的事情,前者与后者程度相同;但这并不意味着他们因而做了同样价值的事情,甚至这时他们本身也价值相同。每个个人都在其价值范围尽了“最大”的义务,这一点还根本无法决定他们对包括所有恶善的道德价值宏观宇宙的了解有多深,他们在这个宏观宇宙里觉察了哪一部分。并非那些“被高贵化的”——像康德的高度近视的伦理学认为的那样——的义务及其行为,而是“高贵应有高贵之态”,即人原本的高贵赋予他们各种不同跨度的可能义务,是这些跨度的义务使他们不同程度地和道德世界相连结,并对他们来说“意义非凡”。

买调味品的小贩尽自己的“义务”和真正的君主尽自己的“义务”是有区别的。甲只具有微不足道的道德价值差别,利用自己可怜的一点意志内涵尽自己的“义务”;而乙则生活在层次

极为丰富的人际关系及其他道德关系中,目睹一个划分精细的道德价值差别的王国,从一开始起就注视着较高的价值,他通过选取对他来说至高无上的价值并在所愿所为中实现这些价值而尽自己的义务。这两种尽义务是有区别的。以同一个行动,后者肯定违背了义务,而对价值目光较为短浅者则已经彻底地尽了他本人的义务。我们在上文指出,在真正悲剧性的事件中必须每个人都尽了自己的"义务",或者至少使人理解,即使每个人都尽了自己的义务,价值还是在劫难逃,世界的全部道德价值还是不免减少。我们这样说,并不排除一点:参与悲剧的各人及其存在的道德价值差别之范围是大小不同的。在此存在范围里,"高贵的"个人在不太高贵的个人严格履行的"义务"的行动下化为齑粉,这倒是特别典型的悲剧性。看来这类悲剧性有一种特别伤感而讥讽的魅力,它表现在:即使高贵的个人负有某种道德上的罪责,而他的对手则一身清白,但是绝对计算起他实际上实现的道德价值来,他的敌人还是不能望其项背。高贵的个人——由于其义务范围较为丰富、较为高尚——比较卑贱的人更容易"有过失",所以他从一开始就有一种道德的"危害"。这"危害"本身已带有某些潜在的悲剧性,因为它的存在既要归功也要归咎于他较为高贵的本性。悲剧性形象不仅是盗取宙斯之火、崇高技术的普罗米修斯,更应该说是那些道德的普罗米修斯们,他们的眸子中首先闪烁着尚未被人知的道德价值,他们实现众人看不见的价值,具有众人感不到的义务。而众人则仅仅尽了他们自己的"义务",把对他们来说还不是"好"的视为"坏"的,把他们尚茫然无知的应尽义务视为任意擅用权利,他们就这样攻讦高贵的个人。"高贵者"的这种"情形"之所以是悲剧性的,原因正在于他们不得不放弃任何对众人的道德指责,因为众人只是"问心无愧地"履行了自己的神圣"义务"而已。

如果弄清了在上述情况下高贵者的义务是如何履行的，就能更深入地探究“悲剧性罪过”。这里我假设——姑且不作证明——，这种行为从道德上说是“好的”，我们通过这种行为实现或倾向于实现某一在选取过程中被认为是较高的价值。“选取”较高的价值，始终意味着冷落较低的价值，或者放弃实现较低的价值。可是，所有“道德规范”，即一般的强制性准则仅仅是在某时代的平均价值水平上、在典型地周而复始的“境遇”中必得作出的指示，如果要实现相对于这个价值水平而言“较高的”价值的话。这样，每个实体的道德规则就业已包括了有关文明阶段特殊的积极的财富世界之前提。要是“高贵者”在上文确定的意义上觉察到一种比尽人皆知的、在那种价值水平上有代表性的价值更高的价值，要是他推进到众人尚无力理解的道德价值宇宙纵深处，那么情形又是如何呢？显然是这样：对占统治地位的道德来说是“好的”和“恪守义务的”，对他来说却必定是坏的恶的，因而也是“违背义务的”。这并非一种可以避免的现象，而是——用康德的术语来说——“必然的现象”。因为所有可能的“道德规则”——即使制定得完美无缺，逻辑严谨——始终以积极的、物的财富世界为前提，而后者本身如何也受占统治地位的价值水平之决定，所以高贵者不得不违背“道德法律”或者其他只可能在道德范围内“起强制作用的法律”。他不得不是、必然是“有罪的”——实际上是无罪的，即使在最公正的法官堂前也是无罪的，唯独在上帝面前是例外。之所以如此，原因不在某种不合常规性中，而在一切道德“发展”的本质中。这里我指的是那种必然的“无罪的罪过”的核心，迄今为止，人们只是怀着某种赞同正宗的感情以这种似是而非的佯谬词句表述这种核心。这里最基本的是错觉的必然性，面对“悲剧英雄”再公正不过的道德家也会被这种错觉所左右。具有道德知识的悲剧英雄就其本

质而言显然系罪人的反面，然而对他的时代来说，他仍然可能和罪人无法区分。只有待他所体验的价值被普遍接受而成为大多数人的“道德”之后他这个道德的英雄才可能——在回顾历史时——被人认识、被人承认。所以严格说来，并无现在的悲剧，只有过去的悲剧。悲剧英雄[1]在他的“现在”中不得不悄然没声地走他的路，即使不是众人眼中的罪人，也只好蹑手蹑脚地在人群中穿行，鲜为人知。缺少一个专司区分天才和罪人的机构，这不是偶然的，而是必然的现象。在这里，在道德天才的这种悲剧性命运中我们也许以一种独一无二的方式把握了历史性的脉络，把握了人类道德发展的彻底不可预见性的脉络。即是说，我们把握这些脉络是在道德天才绝对无望的“冒险”和与此相联系的绝对孤立性中：耶稣在客西马尼[2]经历过一种悲剧性，诸如此类的悲剧性的某一因素便以独一无二的方式蕴藉着上述这种孤立性。这里似乎世界的全部命运都浓缩在一个人的体验中了，在这一瞬间他似乎茕茕孑立，但却“当轴处中”，置身于所有推动宇宙之力的中心。他感到自己如何身系整整一个历史时期，大千世界万物如何位于他“一人”掌中；而别人对此一无所知。另外，我们由此也许还领悟了一点，即这类悲剧英雄并未酿成自己的罪过，而是“落入”罪过之中。这种言之有理的提法勾勒了“悲剧性罪过”的一种颇有代表性的因素：罪责降临于他，不是他去自找罪责！

“你们将他带入生活……”[3]

这里所说的“落入”罪过之中绝不意味着悲剧英雄被某种毫

---

① 此处不仅仅指他，而是指一般而言的悲剧英雄。——原注

② 耶路撒冷城郊橄榄山脚的地名，约在通往伯大尼的大路以北。相传耶稣曾被囚于此。——译注

③ 原文未注出处。——译注

无节制的狂热或催逼驱策的力量推向某一方向,绝不意味着这种力量占据了他内心自我的要冲、从而将他的意志逼往这一方向。通常的道德罪过亦是如此,至少在一定程度是如此。不过数量在这里无足轻重。即使驱策力量强大无比,"追循"这个方向的意志也是一种新的、并非完全由这股力量决定的行动。更能说明英雄"落入"其中的悲剧性罪过的是以下特征:英雄依稀感到,在他的可能的选择之范围内,无论是行是止,都将是"有罪的";他无法逃脱某一罪责,即使选择相对来说"最好"的内容也难免落入其中。

道德的或"酿成的罪过"基于*选择行动*,而悲剧性的或非酿成的罪过则早已存在于*选择范围*中!选择行动来自悲剧英雄方面,正因为此它和任何罪过无缘。而道德罪过的情形恰恰颠倒,在道德罪过中选择范围也包含着客观上*毫无罪过的*可能性,罪过只依附于行动,与此相反,悲剧英雄"将"在无罪的行动中"变为有罪"。

由此可见,好为人师的迂阔夫子的理论是多么荒谬。这种理论试图在悲剧中找出道德的罪责,在它看来,悲剧作家并非充满敬畏之情地描述悲剧性,而是一个从道德上审判、并通过毁灭来惩罚他笔下的英雄的法官。只有对悲剧现象完全视而不见的人才会胡编出这种再蠢不过的理论来。但是人们也可能在另一方面误入歧途:即打算把悲剧性罪过这个正确概念拓展到悲剧性现象的范围。这种主张纯属多此一举,因为根据本文前面的分析,悲剧性根本不是特别涉及到人的范围,也并非仅仅局限于意志行动。而是一种*无所不包*的现象。不过,对此还应指出一点:如果某种"悲剧性罪过"事实上存在了,那么它的载体和核心不是英雄因而有罪的行为,不是和"灾难"紧密相连的现象(如英雄的毁灭),而是"*落入罪过之中*"*本身*,即意志纯洁者落入罪过

之中这种状况本身。这才是悲剧的载体、悲剧的核心。比如，对奥塞罗来说，悲剧性是他落入罪过之中，不得不杀死最亲爱的人；而对苔丝狄蒙娜来说，悲剧性是无辜地被最爱自己的人置于死地。按照奥塞罗自己的说法（“在我的感觉中，死了正是快乐”①），他的死并非对他所作所为的惩罚——倘若是“惩罚”，就势必包含有一种被感觉到的不幸——，恰恰相反，他的死是一种解脱。就是说，悲剧性罪过不是悲剧性现象的条件——如果涉及的罪过并非任何一种“罪过”，而是“悲剧性的”罪过的话，那么如此表述只是原地兜圈子而已，得不出任何结果——，而是一种悲剧性本身，即所谓悲剧性的顶点（因为这里说的是道德价值，也就是一种绝对价值）。构成英雄悲剧性命运的不是死亡或者其他的不幸，而是他“落入罪过之中”这种状况。

① 语出《奥塞罗》剧第五幕第二场。——译注

钱多斯致培根[1]

霍夫曼斯塔尔　著

魏育青　译

这是巴思爵士的幼子菲利普·钱多斯爵士致弗朗西斯·培根(即后来的维鲁拉姆男爵和圣奥尔本斯子爵)的一封信。在此信中,钱多斯请求他的朋友原谅他完全放弃了文学创作。

我最尊敬的朋友,感谢您不顾我已有两载春秋沉默不语,给我写信;更感谢您为我忧虑,您认为我已陷入精神上的呆滞而感到诧异,并以轻松诙谐的笔调表达了您的心情——只有阅尽生活的艰险依然毫不气馁的伟人才能达到如此境界。

您用希波克拉底[2]的格言"染沉疴而无痛苦者精神上有病"结束来信,认为我亟须就医,这不仅是为了制服纠缠我的病魔,更是为了增强我对自己内心状况的洞察力。对此我想作出您应该得到的回答,我想向您敞开心扉,快倾情愫,却又不知该从何说起。我几乎不知道自己是否还是您宝贵来函的接受者了。我

[1] 译自 *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Herausgegeben von ulrich Karthaus, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1977。

[2] 希波克拉底(约公元前460—前377),古希腊医生,西方医学的奠基人。——译注

还是那个我吗——现年二十有六？十九岁时写成《新巴黎》、《月桂女神之梦》、《祝婚诗歌》，神圣的女王和过于宽宏大量的贵族大人至今还十分愿意回想这些词章华丽、蹒跚而去的田园牧歌。我还是那个我吗？23 岁时伫立在威尼斯大广场的石拱廊下悟出拉丁语圆周套句的结构，后者精神上的布局和构造比起帕拉弟奥[①]和桑索维诺[②]设计的那些耸出海面的建筑物来更使我觉得美轮美奂而心醉神迷。倘若今我已非故我，那么我是否能彻底抹平上述这些我极度紧张的思想的畸形儿在我费解的内心深处留下的所有痕迹和伤痕？要能的话，案头您的来信里那篇短文的标题便会以陌生冷漠的目光盯着我，这就是说，我无力将它理解成前后连贯的整体，而只能逐字逐句地领会，好像这些紧密联系的拉丁语词汇破天荒第一次映入我的眼帘似的。然而，我不还是那个我，上面的几个问题纯属反诘，反诘对妇女、对下等人有利，尽管我们的时代如此过分地评价反诘的力量，但是要深入到事物的内核，光靠反诘手段毕竟力不从心。不过无论如何，我必须向您说明我内心深处的状况。我的精神是古怪的，淘气的；您未尝不可称它是病态的，如果您能理解：一道难以逾越的鸿沟将我与我那些已问世的作品和看来好像尚待问世的作品割裂开来。那些已献与世人的诗文对我来说是那么陌生，我几乎不愿将其称为我的东西。

在与您朝夕相处的那些令人鼓舞的日子里，我曾酝酿过各种小小的写作计划。如今您的来信使我重新想起这些计划，我真不知道该对您恳切的好意还是对您非凡的记忆力表示钦佩。不错，我曾打算描绘一番我们已故的伟大君主亨利八世执政的

① 帕拉弟奥(1518—1580)，意大利文艺复兴后期的建筑师，对 18 世纪的古典主义建筑颇具影响。——译注

② 桑索维诺(1486—1570)，意大利建筑师，曾设计威尼斯的重要建筑。——译注

最初几年！我的祖父埃克塞特公爵留下的关于他与法国和葡萄牙谈判的记载为我的写作提供了某种基础。另外，在那段生气勃勃的快乐日子里，有关形式的知识如同通过永不淤塞的管道从塞勒斯特[1]笔下汩汩流进我的心田。这是一种深刻的、真实的、内在的形式，一种唯有超越讲究修辞的艺术作品的樊篱才能感觉到的形式；不能蹈常袭故地说形式安排素材，因为我所指的这种形式贯穿于素材之中，扬弃了素材，同时又创造了诗与真。这是诸多永恒力量的交互作用，这和音乐、和代数一样美妙。当初我酷爱这个写作计划。

人在酝酿计划时就是这样的呵！

承蒙您来信还提及我以前的另一些写作计划。这些计划无一例外地吸足了我的鲜血，在我眼前翩跹起舞，就像一群可怜的蚊子在一堵阴森森的、再也享受不到幸福日子的明媚阳光的大墙旁上下飞动。

古人[2]留给我们不少寓言和神秘的传说，画家雕塑家们下意识地对此爱不释手。当时我打算将这份遗产阐释为符咒，某一种取之不尽的神秘智慧的符咒。我好像有时已经隔着一层薄纱感受到这种智慧的气息了。

我又记起这个写作计划了。它是以——我不晓得是那一种——感官和精神的欲望为基础的：就像一头逃避追捕而遁入水中的鹿，我曾渴望钻进塞壬[3]、德娅特[4]、那喀索斯[5]、柏洛托

---

① 塞勒斯特(公元前86—前34)，罗马历史学家。——译注

② 指古希腊罗马人。——译注

③ 塞壬，希腊神话中半人半鸟的海妖，常以美妙的歌声诱惑经过的海员而使航船触礁沉没。——译注

④ 德娅特，希腊神话中的树精，林中仙女。——译注

⑤ 那喀索斯，希腊神话中因爱恋自己在水中的倒影而憔悴致死的美少年，死后化为水仙花。——译注

士[1]、珀尔修斯[2]和阿克特翁[3]的体内，溶化在这些一丝不挂、闪闪发光的躯体之中，再向外界说些什么。我要这样做。我还要做许多事情。我曾打算编撰一部《格言集》，就像尤利乌斯·凯撒那样——您还记得吧，西塞罗[4]曾在一封信里提及此事。在与当代满腹经纶的男人、才思敏捷的女士、平民百姓中的怪杰或者旅途中邂逅的才子贤者的交往时，我也许能收集到不少最为奇特的格言。我准备将它们收入这部集子，使古人和意大利人著述中出色的格言和反思、各种书籍、手稿或谈话中的精神饰品珠联璧合。此外，我要采撷特别动人的节日和游行的安排情况，稀奇古怪的罪行，疯疯癫癫的事件，描写荷兰、法国、意大利最宏伟和最具特色的建筑物的篇章以及许多其他东西。不过，这本书的总标题应为《认识你自己！》。

长话短说：当时我长醉不醒，觉得全部生活是一个恢宏的统一体。在我看来，精神世界和肉体世界并非相互对立，高雅者和野蛮人、艺术和非艺术、孤寂和群体同样不会分庭抗礼。在左道旁门的怪异念头里，在高雅无比的西班牙礼仪中，在傻里傻气的青年农夫身上，在最为悦耳的比喻作品中，总之在一切之中我感觉到了自然天性，而在一切自然天性中我又感觉到了我自身。一个不修边幅的人从目光温存的漂亮母牛的乳房里朝木桶里挤奶，我在自己的林中猎舍里品尝这些温热的、布满泡沫的牛奶；坐在自家书房里一张和窗相连的长凳上，我从大开本的书籍中吮吸甜蜜的、泛着泡沫的精神营养。猎舍喝奶，书房看书，我的

---

① 柏洛托士，希腊神话中变幻无常的海神。——译注

② 珀尔修斯，希腊神话中杀死蛇发女怪美杜莎的英雄。——译注

③ 阿克特翁，希腊神话中的猎人，他看见处女神和狩猎女神阿耳忒弥斯沐浴，变成了鹿，被自己的猎犬咬死。——译注

④ 西塞罗（前 106—43），古罗马政治家、雄辩家和哲学家。——译注

感觉毫无二致。两者一模一样,在梦幻的、超凡的自然天性方面不分轩轾,在肉体的力量上也难比高低,就像左右手一样,贯穿整个生活的领域,而无论在哪里,我始终处于中心,从未觉察到有什么不实在的虚幻之物。换句话说,我有这样的预感,一切都是比喻,每一造物都是把握另一造物的钥匙。我觉得我有能力不断抓住一个又一个的造物,用一个造物来揭开尽可能多的其他各事物的奥秘。这便是我为什么要给那本百科全书式的集子起这么一个名字的缘故。

在对我的上述想法略有所知的人眼里,这也许是上帝天衣无缝的安排吧:我的精神从前是那样的疏狂不羁,一下却变得欲行而趑趄,欲言而嗫嚅,现在我内心深处始终是这种状况。但是,诸如此类的宗教观点并不能左右我,我的思想穿过这些宗教观点参与编结的网,进入虚无之中,而许多旅伴却被粘在这张网上不动了。对我来说,信仰的奥秘浓缩成了一种崇高的比喻,像一弓七彩飞虹君临我生活的旷野。这道彩虹总是同我保持一定的距离,只要我想飞速靠近它,只要我想遁入它的裙边,它就向后隐退。

不仅如此,我尊敬的朋友,尘世的概念也以同样的方式对我避而远之。真不知该怎样向您描绘这种罕见的精神折磨呵:我伸出双臂,硕果累累的树枝就向上飞去;我口干舌燥,潺潺流水就朝后退去。

一句话,我现在的情况是:我已经完全丧失了连贯地考虑、表达任何东西的能力。

首先,我渐渐地不能运用所有人不假思索就能运用自如的词汇来谈论较为高尚或较为一般的题目了。即使说一说“精神”、“灵魂”或“身体”这些词,我都会感到一阵莫名其妙的不适。我从内心觉得自己已无力对宫廷、议会的政事国务、或者您想得

起来的其他什么作出判断了。这倒并非出于某种顾忌——您知道我直率到了轻率的地步——而是因为那些抽象词汇像腐坏的蘑菇一样在我嘴里烂掉了，而要作出任何判断，理所当然免不了要使用这些词汇。我曾遇上这么一件事：我 4 岁的女儿卡塔琳娜·蓬姆皮莉娅撒了一个傻乎乎的谎。我想戳穿她的假话，教育她应该为人诚实，可这时涌上舌尖的概念突然变得捉摸不透，全都搅和在一块，我好不容易才凑完一个句子，就好像身子不舒坦似的。的确，我脸色苍白，头晕目眩，只好丢下孩子出去，顺手带上了门。一直到骑着马在人烟稀少的劣质牧场上扬蹄飞奔时，我才觉得好受一些。

这种令人不安的状况渐渐地像铁上的锈斑一样蔓延开来。即使在不拘礼节、平平常常的交谈中作出一些一般来说漫不经心即可万无一失地作出的判断，我都感到没什么把握。我不得不避开这类文谈。张三走运，李四倒霉，郡长 N 是个恶棍，传道士 T 是个善人；佃户 M 真可怜，他的几个儿子花钱大手大脚，另一个人则叫人眼红，因为他的女儿们懂得勤俭持家；某家青云直上，而某家家道中落；一听到这种议论，我的胸中便腾地升起一股无名火，费尽九牛二虎之力才勉强按捺下去。我觉得这些判断纯属杜撰，全都言之无据，漏洞百出。我的心灵强迫我凑到这类谈话的内容跟前仔细打量。有一回我用放大镜观察自己小指上的皮肤，那块皮肤酷似布满垄沟、坑坑洼洼的田野；现在我就用这种方法来审视各种人及他们的所作所为。我再也不用习以为常的简单化眼光理解这一切了。在我看来，所有的事物都是一分再分，不能用一个概念来总括。一个一个的词在我前后左右飘荡，转而凝结成一些眼睛，呆呆地凝视着我；我也只得目不转睛地看着它们：这些眼睛是旋涡，我一往下瞧就头晕。旋涡以不可阻挡之势打着转转，只要通过它人就坠入虚无之中。

我曾尝试摆脱这种处境，迈入古人的精神天地。我避免和柏拉图打交道，一想到他形象化的思想奔放有多么危险，我就毛骨悚然。我想得最多的是与塞涅加[①]和西塞罗交往，并希望这种有限的、有条不紊的概念之间的和谐能使自己恢复健康。可是，我无法接近他们。我理解这些概念：我看见它们在我面前作着精彩的表演，就像美不胜收的喷水池水柱与金珠共舞。我可以围着它们转圈，欣赏它们如何一个接一个地嬉戏玩耍；可是它们只是相互纠缠在一起，我思想中最深邃、最富于个性的东西也无法跻身于它们的行列。我站在它们身边，一种可怕的孤独感攫住了我；我感到自己似乎被关在花园里，几尊没有眼睛的雕像作伴；于是我又逃了出来。

从那时起我就过着一种恐怕您无法理解的生活了。这种生活枯燥乏味，心不在焉地流逝过去。当然，它和我的左邻右舍、亲戚骨肉以及这个王国里绝大多数有田产的贵族过的生活无甚区别，并非完全没有快乐振奋的时刻。但是，要告诉您这种美好时刻究竟在哪里，我又感到困难重重，找不到词儿了。这是因为在上述美好时刻到来时展现在我面前的是一种没有称呼，也许根本无法称呼的东西，它像往瓶里灌水一样将高尚生活的汹涌洪水倾倒在我日常生活的某个部位。光这样说您可能还不明白我的意思，请原谅我举几个拙劣的例子。一把喷壶，一柄丢在地里的木耙，一条在晒太阳的狗，一片残破的教堂墓地，一个残废人，一间小小的农舍，这一切均能成为我彻悟的盛器。人们看到这些物体(以及成千上万类似的物体)时当然不会特别注意，但是对我来说，它们却会在某一时刻——促使这一时刻到来绝非我力所能及——突然呈现出一种崇高感人的特征，要描写这种

---

① 塞涅加(公元前 4—公元后 65)，古罗马政治家，哲学家和悲剧家。——译注

特征我竭尽全力也词不达意。即使不是看见,而只是想象某种视野之外的事物,情形亦是如此。某种事物被莫名其妙地选中,满满地盛入那股平缓而又急速地高涨的神圣感情的洪水。比如,不久前我叫人在我的一个牛奶场的储奶窖里大量投药灭鼠。傍晚,我骑马外出,您大概猜得出,这时我脑子里已经没这回事了。我在深深的、翻过土的耕地里踽踽独行,近旁只见一只小鹌鹑受了惊,扑楞着双翅飞走了,远处唯有巨大的落日俯视着绿浪翻滚的田野。这时我脑海里猛地浮现出储奶窖里群鼠垂死挣扎的景象:地窖里阴冷霉湿的空气中弥散着甜得发腻的毒药味儿,濒死老鼠的尖叫声撞击着发霉的四壁,这些小畜生有的昏厥过去,浑身不停地抽搐,有的惊骇万状,有的发疯似的寻找出口,还有两只在被堵住的墙缝前相遇,眼里射出愤怒的冷光。我感到这一切都在我心中,我何必再去求助于那些渐渐生疏的词汇呢?朋友,您是否还记得李维①是怎样出色地描写了阿尔巴隆加②毁灭前的几小时?这几个小时在它们再也见不着的大街小巷左右徘徊……和地上的石块告别。我告诉您,朋友,我对这些记忆犹新,也没忘却熊熊烈焰中的迦太基③。然而,与阿尔巴隆加和迦太基的惨状相比,储奶窖里的景象又胜一筹,它更加神圣、更加野蛮,它是现在,是不折不扣的和极其崇高的现在。这里有一位母亲,目睹着四周垂死的幼鼠而浑身颤栗,但她不是注视着自己周围垂死挣扎的孩子们,不是注视着那无情的石壁,而是仰望着一无所有的空气,或者通过空气仰望无穷无尽的远天,她一边这

---

① 李维(公元前 59—后 17),古罗马历史学家,所著《罗马史》有深远影响。——译注

② 阿尔巴隆加,意大利地名。——译注

③ 迦太基,非洲北部一古国,在今突尼斯附近,公元前 146 年为罗马人所灭。——译注

样远眺,一边把牙齿咬得格格直响!在我脑海中,这头母鼠的灵魂冲着浩劫咬牙切齿,这时我的心情就跟一个战战兢兢、束手无策地站在这位逐渐僵硬的尼俄柏①身旁的奴仆一样沉重。

请原谅我作这样的描写。不过,您可别以为是怜悯浸润了我的心灵,您千万别这么想,不然的话就是我举例失当了。我的心情远远超过,也远远不到怜悯的地步:我无比关切这些上帝的创造物。我同它们融为一体了,或者说我感到生与死、梦与醒的氛围在一刹那之间同它们融为一体了(这种融合的起点何在?)。因为,要是发生以下这一切,难道和怜悯、和可理解的人的思想联系有关?另一个晚上,我在胡桃树下发现一把园丁遗忘的喷壶,喷壶里装着些水,在蓊然树荫下显得灰蒙蒙的,水面上一只龙虱在阴暗的壶壁之间来回游动。这些微不足道的东西合在一起,又处于如此无穷无尽的现在,使我不寒而栗,从发根到脚踵直打哆嗦,于是我想用我知道的词汇说些什么(倘若我找到了这些词汇,那么,我本来就不相信的天使就会在它们面前甘拜下风),然后一声不吭地离开那地方。几星期后我再经过这棵胡桃树时,只从侧面怯生生地一瞥,因为我无意破坏这绕树飘荡的神奇余感,无意驱除这靠近那灌木就能感到的、远远超过尘世中敬畏的敬畏。在这种时刻对我来说,任何区区细物,如一条狗,一只老鼠,一个甲虫,一棵枯萎的苹果树,一条蜿蜒山丘之间的大车路,一块铺满藓苔的石头,都强似与我同度良宵的忠贞不渝的绝色爱侣。这些不会说话的,甚至不会活动的造物那么充实,带着那么现实的爱,赫然呈现在面前,我幸福的目光无暇光顾周围的毫无生气之处了。存在的一切,我能想起的一切,触动我杂乱

---

① 尼俄柏,希腊神话中的底比斯王后,因哀哭自己被杀的子女而化为石头。——译注

思绪的一切，一切的一切在我看来都意味着些什么。甚至我的体重，我通常愚钝的头脑也意味着些什么；我感到我内心、我周围有一种使人目夺神摇的，简直无涯无渚的相互作用，同参与这种相互作用的所有物质我都愿意融为一体。这样，我的躯体似乎纯粹由密码组成，这些密码向我阐释一切。或者可以说，当我们开始用心灵思考时，好像就能与全部的存在发生一种全新的、充满预感的关系了。一离开这种奇特的陶然魔境，我就说不清这是怎么回事了，我就既不能用理智的语汇说明这种流贯我全身、充斥整个大千世界的和谐究竟在哪里，又怎样使我感觉到它，也无力一五一十地描写我的五脏六腑是如何运动、我的血液是如何凝结的了。

我简直不知道上述非同寻常的偶然事件该归咎于精神还是该归咎于肉体。撇开这些偶然事件不谈，我还是生活在一种令人难以置信的空虚之中，我绞尽脑汁在妻子面前隐瞒内心的呆滞，在家人面前隐瞒对产业事务的无所谓心情。感谢先父，我幼随庭训，受过严格良好的教育，从小习惯于不浪费一寸光阴，我感到仅仅是这点使我的生活从外表看根基牢靠，并与我的地位身份相适应。

我正在改建寒舍的厢房，总算还能有时和建筑师谈谈工程的进度。我经营农庄，我的佃户和管家也许觉得我变得沉默寡言了，但是决不会认为我不如从前善良。每天晚上我骑马经过他们家门，他们总是脱帽致意，毕恭毕敬地迎接我的目光。他们谁也不会发觉，我的目光正不露声色地带着思念之情掠过那些烂木板（他们习惯在这下面翻寻蚯蚓作钓饵），透过狭窄的铁窗射进黑咕隆咚的室内（屋角的矮床铺着花哨的床单，像在等待临终者或新生儿），久久地伫留在其貌不扬的狗崽或在花盆间灵巧地钻来钻去的猫儿身上。我的目光在所有这些乡村生活格调的

粗笨玩意儿中间搜索着某物,此物不显眼的外形,无人注意的姿势位置以及默默无言的本质有可能成为那种神秘、无声、横无涯际的陶醉心情的源泉。因为,我那无名的幸福感与其说是来自观赏布满星辰的苍穹,毋宁说是源于远方牧羊人的一星篝火;与其说是来自管风琴庄严雄伟的演奏,毋宁说是源于秋风将冬云吹至荒原上空时最后一只蟋蟀濒死的嚯嚯声。有时,我暗暗地把自己与克拉苏[①]相比。据说这位演说家酷爱他花园池塘中一条驯服的海鳝,一条呆头呆脑、从没一点声响的红眼鱼儿,因而成了街头巷尾的话题。一次,多米提乌斯[②]在元老院里指责他竟然为了这条鱼的死而落泪,认为他是半个傻瓜。克拉苏回答道:"我的鱼死后我做的事,您在您的原配夫人死后没有做,在您的续弦死后也没有做。"

我不知道,作为我的自我镜像,这位克拉苏和他心爱的海鳝已有多少次跨越几个世纪的深谷闯入我的心中了。这倒不是因为他的回答——他如此答复多米提乌斯的攻讦,从而将嘲笑自己的众人争取过来,事情以一句幽默话告终。使我悲伤不已的是这么一件事:即使多米提乌斯为妻子之死痛彻肺腑,泪水纵横,它的性质也不会有丝毫改变,克拉苏还是和多米提乌斯对峙着,眼框里噙满哀悼海鳝的泪水。这个人物的可笑和卑鄙在统治天下、商讨无比崇高的事务的元老院里暴露无遗,通过他一种无名之物迫使我去思考。当我试图以语言来表达它是以何种方式迫使我思考时,我感到这种方式是极其愚蠢的。

这位克拉苏的形象有时在夜里也扎入我的脑海,就像一片碎片,在它周围一切都在溃烂、勃动、沸腾。我自己似乎也发起

① 克拉苏(约公元前115—公元前53),古罗马统帅、政治家。曾与凯撒、庞培结成前三头政治联盟,以巧舌如簧闻名。——译注

② 多米提乌斯,克拉苏同时代人,罗马元老院中元老贵族的代表之一。——译注

酵来，翻滚着，闪烁着，泛着水泡。这一切是一种狂热的思想，但是这种思想却置身于一种比词语更直接、更酣畅、更灼热的物质之中。此种物质就像一股涡流，然而它不同于语言的涡流，它不是通往无底深渊，而是以某种方式流向我内心，流向宁静的怀抱的最深处。

尊敬的朋友，我啰里啰嗦地向您描述了一种通常我秘而不宣的、令人费解的内心状况，真是太打扰了。

您抱怨我没有不断地将拙著寄给您，"聊补天各一方之憾"，感谢您的直言。此刻我确切而又不无伤感地觉得，明年、后年乃至终生我都不会用英语和拉丁语写书了。我这样做是出于以下原因(我相信您睿智过人，洞察幽微，定能使这奇怪得叫我难堪的原因在如今和谐地呈露在您眼前的精神现象和肉体现象的领域中觅得合适的一席之地)：我既能用于写作，也能用于思考的语言不是拉丁语和英语，也不是意大利语和西班牙语，而是一种我一字不识的语言。万千哑物操着这种语言朝我说话，我也许只有在坟墓里才能以这种语言在一位陌生的法官面前为自己辩护。

看来这是我最后一次给弗朗西斯·培根写信了。搁笔前，我想——但愿我能如愿以偿——一劳永逸地表达我对这位赐予我的精神莫大益处的善人、对这位在我的时代首屈一指的英国人的所有爱慕、感激和至深至诚的钦佩之情——这种感情永驻我心，直到死神使我的心脏炸裂为止。

菲·钱多斯

公元1603年8月22日

童话中的精神现象学[①]

荣格　著

萧勇 译　刘小枫 校

科学研究中一条颠扑不破的法则便是只要研究者能够提出有科学根据的见地，一件事物便能成立。“根据”从这个意思上讲就是以事实证明。研究的对象是自然现象。而在心理学上，最重要的便是记述，尤其是记述的形式和内容。从心理本质这一角度上看，后者更为重要。通常出现的首要任务是描述和罗列事实，进而是更为细致的考察，以找出表现行为的规律。在自然科学中，要探求已观察到的事物的本质，只有在存在一个外部的阿基米德点的情况下才有可能。而心理却无此外在的立足点存在——只有心理才能观照心理。因此，我们要想探知心理的本质是不可能的，至少以现有的方法是不可能的。这并不排除将来的原子物理学能为我们提供所说的阿基米德点的可能性。然而，我们目前最精深的探究也只能表现在这句话里：心理就是这样活动的。诚实的研究者会虔敬地回避本质的问题。我认为让读者了解心理学加在自身的局限并非多余：因那会使他

① 译自 C. G. Jung: *Four Archetypes*, Translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1970。

们理解现代心理学的现象学观点,而这种观点并非总是为人所理解的。此观点既不排斥信义、信仰和已为经验所证明的任何记载的存在,也不否认它们可能具有的可靠性。尽管心理学对个人和集体生活都非常重要,但却缺乏证明它们有科学根据的方法。我们尽可悲叹科学的这种无能,但那并不能使它超越这一局限。

一、关于"精神"一词

"精神"这词含义太广,故要弄清其全部意蕴是颇为费神的。我们说,精神是与物质相对的原理。我们借此知道了一种非物质的本质或形式的存在,此存在的最高和最绝对的一层是"上帝"。我们亦想象这一非物质的本体为心理现象,甚至生活本身的表现工具。与此观点相悖的是这样一对对应物:精神和自然。在这里精神的概念被局限为超自然的或反自然的,因而失去了和心理及生活的实质上的联系。同样的局限亦表述在斯宾诺莎的观点中:精神为一实体的附庸。物活论走得更远,竟视精神为物的一个特质。

一个甚为普遍的观点就是视精神为高级活动原理,心理为低级活动原理。相反,炼金术士则视精神为 *ligamentum animae et corporis*(灵魂与肉体的纽带),显然把它看作生活精神或中枢精神。同样普遍的观点是认为精神和心理本质上为同一物,只有主观任意才能将它们分开。冯特视精神为"无视与外部存在之联系的内部存在"。其他一些人将精神局限为某种心理能力、机制或特性,诸如与"激情"情绪相对的思维和推理能力,在这里精神成了所有理性思维现象或为理想所驱使的包括意

志、记忆、幻想、创造力和抱负的总和。精神还具 Sprightliness[1]这更进一层的含义。如当我们说一个人"精神饱满",就意味着此人十分能干,很有思想,敏捷、睿智、机警。而且,精神也表示某种态度或态度后面的一种原则。例如,我们说某人"深受裴斯泰洛齐[2]精神的熏陶"或称"魏玛精神是德国的不朽遗产"。尤为特殊的例子是时代精神或当代精神,它是指隐含于某些观点,判断和带集体性行为背后之原则和动力。另外还有"客观精神",是指整个人类的文化财富,尤指知识和宗教上的成就。

正如语言学上的运用所示,意为某种(观念)的精神明白无误地倾向人格化:裴斯泰洛齐精神也可被看作他的灵魂或意象,恰似魏玛精神为歌德和席勒的幽灵一样,因精神仍具死者灵魂这一怪异的含义。"精神的冰冷声息"一方面是指古词*ψυκε*和表"寒冷"的*ψυχρος*及*ψυκος*两词的相近意义,另一方面亦指*ἄνεμος*的原义,此词仅表"流动的空气"之意;同样,男性意象和女性意象与"风"一词有关。德语之 Geist(精神)一词可能与起沫的、冒泡的和发酵的东西关联更多,故其与 Gischt(泡沫),Gäscht(酵母),ghost(幽灵)及带有感情色彩的 ghastly(可怕的)及 aghast(吓呆的)之相似是不容置疑的。从记不清的年代起,感情就被视为着魔。这便是我们为何至今仍说一个坏脾气的人是魔鬼缠身或恶魔已进入他身。按照过去的观点,死者的幽灵或灵魂具有烟和蒸气般的飘忽不定的特性。因此在炼金术士看来,*Spiritus*(精神)是捉摸不定的,变化无常的,活泼而富生机的东西,恰如当时所能理解的酒精及其他神秘物质一样。在这种情形下,精神包括盐质精神、氨质精神和甲酸精神等等。

---

① 意为"活泼,生机勃勃"。——译注

② 裴斯泰洛齐(1746—1827),瑞士著名教育学家。——译注

“精神”一词所具的这些含义及其纷繁细微的衍生意使得心理学家无法在概念上为其学科划定界线。但另一方面，它们又减轻了为此词下定义的任务。因为许多不同的方面汇集起来，为我们所讨论的现象形成了一幅生动具体的图画。我们关注的是一种官能情结。在原始水平上，它被感知为一种看不见的，呼吸般的存在。威廉·詹姆斯在其《宗教经验种种》中生动地描述了这一原始现象。另一著名的例子是圣灵降临节发生奇迹的风。原始心理将看不见的存在物人格化为鬼怪和精灵是十分自然的事。死者的灵魂或幽灵与活者的心理活动相似；它们仅仅是心理活动的延伸而已。心理是一种精神的观点便包含于此情形中。因此，当个人觉得自己的心理活动发生属于自身时，那一活动便成了他自己的精神。但若发生的心理活动有些奇特时，那便成了他人的精神，而且或许会导致着魔。第一种情形中的精神与主观意念相符，后一情形中的精神则相符于公众思想，时代精神，或一致于本原的，尚非人属而又近似人属的，我们称之为“潜意识”的特质。

与其原具的风的特性相一致，精神除却生发，刺激，激励，燃情，振奋的特性外，还总以活跃，生翼，疾速的面目出现。用现代语言来说，精神是动力原则，正由于这个原因形成了亘古便有的物质的对立面——对立面是指相对物质的静态和惰性。根本上这是生与死之对照。后来对此对立面的区分导向精神与自然的显著对抗。尽管精神从本质上看是充满生机或带来生机的，我们也并非真正视自然为非精神的，僵死的。因此，我们在此必须面对（基督教的）对于精神的基本看法。根据这种看法，精神生命如此优于自然生命，以致相形之下，后者几乎等于死亡。

人对精神的观念这一特殊发展过程基于视其看不见的存在为心理现象，也即人自身拥有的精神。它不仅包含生命的突发，

发性。唯一的例外在宗教领域，在那里，至少原则上精神原有的特性还完好无损。

在上面的概述中，我们描述了一个实体，它在我们眼里呈现为一种直接的心理现象，从而迥异于其他心理现象，因它们的存在被天真地视为必定受制于生理因素。精神状况和肉体状况的联系并非一目了然，因此它被视为非物质性的，大大高于狭义上的心理现象。后者不仅受制于某种生理现象，且自身亦被认为具有某种物质性，正如灵体思想及中国的鬼魂概念所示。考虑到某些心理作用和生理作用的密切关系，我们不能全然接受心理现象的绝对非物质性。与此相对，普遍观念坚持精神的非物质性，尽管并非人人都赞同它亦有自身的实在。要弄明白为何仅有我们假想的“物质”是真实的，而精神却不然，绝非易事，尽管“物质”看上去与之10年前大不相同。虽然非物质的概念并未排除实在，普遍的观念却总是把实在性与物质性联系在一起。精神和物质很有可能是同一超验存在的两种形式。例如，中世纪的印度佛教便颇有道理地说物质不过是上帝思想的具体化。唯一直接的实在是心理的意识内容的实在，它们可以说是根据具体情况被贴上了精神或物质的标签。

精神的标志首先是自发运动和行为的原则；其次是不依赖感知而自发产生意象的能力；再次是对这些意象的自主的和绝对的控制。这一精神实体从外部接近原始人，随着它的不断发展而逐渐根植于人的意识之中，变成附属功能。因此便显然丧失其原有的自主特性。那一特点现仅留存于最保守的思想，即宗教思想中。精神之降入人类意识在神圣的νοῦς投入φύσις的怀抱的神话中得到表现。这一过程持续很长一段时期，或许是在所难免的必然。倘教会过于相信阻止进化论的企图的力量，他们便会发现自己处于非常不妙的地位。明智的话，他们的任务

就不是阻止必然发展的事情,而是对其加以引导,使精神不致面目全非。因此,宗教应不断提醒我们精神的本原及其固有特征,以免人们忘记了汲入自身,充盈意识的东西。不是人创造精神,而是精神赋予他创造性。总是激励他奋进,给予他精妙的思想和毅力以及"激情"和"灵感"。精神是如此的渗透了人的整体,使得他极易认为是自己实际创造了精神,从而"拥有"了它。而事实上,是精神的原始现象占据了他。虽然看似人类意志的产物,它却一如物质世界那样以成百上千的链条束缚人的自由,变成一种无法摆脱的意识力量。精神以其膨胀的力量威胁着天真无邪的人,关于这点,我们的时代便有富有教益的、触目惊心的例子。我们越把兴趣集中在外界事物,越忘记我们与自然的关系的变异应与同精神关系的变异并行不悖以建立必要的平衡,这种危险就会更大。若外物没有内在的、无羁的唯物主义结果及强烈的自信相映衬,就会导致自主人格的毁灭,而这正是极权主义国家的理想。

显而易见,当代对精神的普遍看法与基督教的观点大相径庭,基督教视其为 *summum bonum*(至善),视为上帝本身。当然,还有一个邪恶精神的存在。但现代人连这种看法也不苟同,因为对我们来说精神未必邪恶。我们宁愿说它在伦理上是中性的。当《圣经》说"上帝是精神"时,听上去更像是给一实体下定义或作说明。但魔鬼亦被赋予同样独特的精神实质,不过是邪恶堕落的精神实质而已。这一实质的原有特性还表述在堕落天使以及《旧约》中耶和华和撒旦的紧密联系中。这种原始联系在主祷文中还有反映。当我们祈祷"别引我们受诱惑吧"时,这难道不是本属诱惑者,那个魔鬼份内的事吗?

这便将我们带向这一系列的探讨中尚未触及的一点上来。为形成一幅"精神"因素心理表现方式的图画,我们采用了文化

的和通行的思想。这些思想是人类意识及其反映的产物。但我对此绝不能漠然视之，因为精神本身具有的自主性[1]（从心理学的意义上讲这是毫无疑问的）。精神颇能自在地表现自身。

二、精神在梦中的自我表现

精神的心理表现即刻表明它们具有原型的属性。换句话说，我们称之为精神的现象依赖一种自主的原始意象的存在，它普遍出现在人类心里结构的前意识之中。通常在考察病人的幻梦时，我会首先遇到这个问题。在我看来，某种恋父情绪具有"精神的"特征。也就是说，从父亲形象所导引的言谈、举止、倾向、冲动、思想等等来看是如此。对于男子极端的恋父情结常常导致对权威的轻信及心甘情愿地对一切宗教教义与价值的膜拜；对于女子，则引起强烈的精神追求和兴趣。在梦中，决定性的信仰，禁忌及明智的意见均出自父亲形象。这一根源的隐匿性常被此事实所加强：它仅表现为作出终极决断的权威之声。因此，多数情况下它为象征精神因素的"智叟"形象。有时，这一角色由一"真正的"精灵扮演，即一死者的幽魂或较为罕见的是由一怪诞的侏儒形象或会说话的动物扮演。侏儒的形象大多为女性，至少依我的经验是这样。因此，恩斯特·巴拉赫的《死日》(1912)剧中，侏儒形象斯泰斯巴(Rumpbeard)与母亲联系起来，恰如在 Karnak 伯斯(Bes)与神母相联系一样。在我看来这似乎是合乎逻辑的。在两个性别中，精灵也会以少年或青年的形象出现，对于妇女，它相当于所谓"积极的"男性意向，显示着意

---

[1] 即或人们接受精神的自行显现——如幻象之出现——不过是幻觉，但事实仍为它是超乎主观控制的自我心理现象。至少它是一个自主情结，这便足以说明我们的目的。——原注

识精神力量的可能性。对于男子,其含义就不那么简单了。他可以是积极的,这样它表现为"较高的"人格,自我或如炼金术士所构想的王子[①],但它也可以是消极的,表现为童年的阴影[②]在两种情况里,孩童都代表某种形式的精神。老人和孩童相互归属。二者作为墨丘利的象征在炼金术中起着举足轻重的作用。

梦中的精神形象是否在道德上美善是不可能百分之百地弄确实的。如果不表现为完全的邪恶,也常常表现出两重性的诸般迹象。然而,我必须强调,心理潜意识生活庞大结构是极难理喻的,故我们绝不会知道要排除什么恶才会产生善,或什么善会导致恶。约翰所提出的"精神检验",尽管用心良善,有时也不过是谨慎耐心地坐视事情的终结如何而已。

智叟的形象出没无常,不仅出现在梦中,且出现在清醒的沉思中(或我们所说"积极想象"中)以致有时极似印度宗教导师[③]的作用。梦中的智叟以魔法师、医生、牧师、教师、教授、祖父或其他拥有权威的人之面目出现。何处需要见识、理解、良策、决断、计划等等而又非个人能力所及,何处就有以人物、妖怪或动物面目出现的精神原型。此原型便是以设计出来填塞沟壑的内容来补偿精神的这一不足之处。绝好的例子是一年轻神学学生所作的黑白牧师的梦。此梦试图补偿他的精神困惑,我自己并不认识梦者,因而我的个人影响便被排除在外。他梦见他正站在一位威严神圣的称为"白魔术师"的人面前,而此人却穿着一

---

① 参见艾克哈特书中关于"裸童"的幻象(伊万译,第一卷438页)。——原注

② 提请读者注意布鲁诺·葛兹小说《没有空间的王国》中之孩童。——原注

③ 因此,关于圣雄有许多传奇故事,我曾经和一位有教养的印度人谈到这个话题。当我问及谁是他的宗师,他说是 Shankaracharya(公元8—9世纪)。"那是位有名的诠释者呀"!我惊讶地叫道,他回答说:"不错,但我自然是指他的精神。"——原注

件长长的黑袍。这位魔术师刚用下面一句话结束了冗长的谈话：关于"那事，我们需要黑魔术师的帮助"。接着，门突然打开，走进另一个长者。这就是"黑魔术师"，但却身穿白袍。他看上去同样威严而神圣。黑魔术师显然想和白魔术师交谈，但在做梦者跟前有些迟疑。见此情形白魔术师指着做梦人说："讲吧，他是个纯洁清白的人。"于是黑魔术师便开始讲一个奇怪的故事，说他如何发现了天国丢失的钥匙，但不知道如何使用它们。他只得来找白魔术师解释钥匙的秘密。他告诉他自己居住国的国王要为自己寻求一合适的陵墓。他的臣民意外地挖出一副古石棺，内有一处女的遗骨。国王打开石棺，扔掉尸骨，又将空石棺埋下以备后用。但是尸骨一见天日，它们以前从属的人——少女——便变成一匹黑马冲入荒漠。黑魔术师紧追它穿越荒漠，历经千难万险，发现天国丢失的钥匙。他的故事到此为止。不幸的是，梦也就此完结。

在这里，补偿作用显然并未如梦者所希望的那样和盘托出一答案；而是使他面对我已提及的问题——一个生活总迫使我们正视的问题：即道德评断的无常性。令人困惑的善恶相互作用，罪愆、苦难和赎罪的无情纠合。这是一条通往基本宗教体验的正确道路，但有多少人识得此路？它似传自远方的微弱声音，模糊，疑惑，朦胧，预示着危险和凶多吉少的冒险；又似一布满利刃的道路，仅为上帝踩踏，既无把握，又无支持。

三、童话中的精神

我很愿意为读者提供更多的现代梦的材料，但又怕这些梦的特殊性使其难以理喻和超出现有的篇幅。因此且让我们转向民间传说，这样便可避免卷入个人事例的纷繁纠缠之中，使我们

得以观察精神主题的变迁,而不用费神多少有些特殊的情形。恰如在梦中一样,神话和传说中的精神表现着自身。在其自然背景下,原型的相互作用表现为"形成,变换/永恒精神的永恒再创造"。

精神原型以长者面目出现在神话中的频繁性和梦中差不多[①]。长者总是出现在英雄身陷绝境之时。要摆脱绝境,只有凭藉深谋远虑或一幸运的念头——换句话说,一种精神作用或某种内在精神自主性。但是,由于内在或外在的原因,英雄自己不能做到这一点,需要弥补这一无能的智识便以拟人化的思想形式出现,即以睿智的,助人脱难的长者面目出现。例如,爱沙尼亚一个神话故事[②]便讲述一个备受虐待的孤儿如何因弄丢了一头牛,害怕更多的惩罚而不敢回家。于是,他便逃出去碰运气。他自然陷入了绝境,弄得走投无路。疲惫不堪的他倒在地上睡着了。当他醒来时,"好像嘴里有湿漉漉的东西,进而他看见一个长着长长的白胡子的矮小老人站在面前,正往他的奶罐上放塞子。'再给我喝点吧,'小孩子恳求道。'你今天已经喝够了',老人答道:'如果我的路线碰巧不经过这里,那肯定是你最后一觉了。我看到你时,你已经半死不活了。'然后,老人问孩子是谁,到何处去。孩子便将自己所能记得的一切事情,直至前晚上挨的毒打诉说给老人听。'我的孩子,'老人说,'你同那些亲爱的保护人和安慰者长眠地下的孩子们差不多。转回去是不行的了。既然已经逃出来,就得寻求新的出路。我既无住处又无妻儿,所以无法进一步照看你,但我可无偿地给你出些好主意。'"

---

① 此处的神话素材取自 H·冯·罗克夫人和玛丽一露易斯·冯·弗兰茨博士。——原注

② 《芬兰和爱沙尼亚民间童话》,No. 68,第 208 页,〔《孤儿发财记》〕。——原注

至此，老人所说的一切，故事的小主人公自己本可完全想得到的。既然一气之下跑向远方，他至少得考虑自己需要饭吃。此时此刻，考虑自己的处境也是顺理成章的。通常在这种情况下，他过去直至最近的生活会逐一在心中展现。这种回忆是有目的之过程，其目的在于关键之时当身心力量受到挑战的关键时刻，聚集人格的全部能量，以此撞开未来之大门。无人能帮助那孩子做到这一点；他得完全依靠自己。回头已是不可能了。意识到这点会给他采取行动的必要决心。通过迫使孩子面对这个问题，老人省去了他自己下决心的麻烦。实际上，老人自身便代表这有目的的回忆以及当意识思维尚无或绝无可能作为时，身心力量在意识之外的精神世界中的聚合。精神力量的聚集纠合总显得有些像魔法：它们产生出的超常耐力常常胜过意志力量。且看看用催眠术产生的人为力量聚集：在我的演示中，我常使一体弱的癔病患者进入深深的催眠状态中，然后将她的后脑放在一张椅上，脚跟放在另一张椅上，就这样让她僵硬得像块木板似的横躺约一分钟。她的脉搏渐渐升到每分钟 90 下。学生中一强健的运动员陡然地想用意识力量模仿这一动作，半分钟便掉到地上，脉搏 120 下。

这智叟将孩子引到这一点，便可开始讲他的好主意了。也就是说，形势已不再是全然无望了。他指点他继续流浪，一直向东走。7 年后便会抵达一座大山，那预示着他的鸿福将至。山之高大意喻孩子的成人人格。[①] 力量的聚集带来了信心，因而

① 山代表跋涉登攀的终点，故在心理学上常具自我之意。《易经》中也有这样的描述(据 Wilhelm/Baynes 译本，1967 年第 74 页)，又参看 Honorius of Autun：*Expositio in Cantica canticorum*，col，389，“山是预言者”。圣维克多的理查德说：“想见归化的基督吗？且上高山，了解自己。”——原注

他一些信息助他上路。他喜借助动物，尤其是鸟来达此目的。对一个寻找天国的王子，老隐士说："我在这里住了300年，但从未有人向我打听天国。我自己也说不上来；但在房子里另一层楼上住着各种鸟儿，他们肯定会告诉你。"①老人知道通向目的之路途，并将其指点给主人公。② 他警告将会遇到的危险，提供有效的对付方法。例如，他告诉去取银泉的孩子说：泉由一狮子看守，它有一套骗人的把戏，睁着眼睛睡觉，闭着眼睛守望。③或指点一骑马去魔泉为国王取妙药的青年，只能边跑边取水，因躲藏的女巫会套住走近泉边的人。④ 对一个情人被变成狼人的公主，他要她生一把火，在上面熬一锅柏油。然后她必须把自己喜爱的百合花放入沸滚的柏油里，狼人来时，她就把那锅柏油倒在它头上，这便会使她的情人摆脱魔法。⑤ 老人偶尔也会是一个吹毛求疵的人。如高加索地区的一个故事便是这样：一位最年幼的王子想为父亲造一完美无缺的教堂以继承王位。教堂建成了，无人能找出一点毛病。这时，一个老人走来说："你的教堂无疑是很不错，只可惜主墙有些歪。"王子将教堂拆掉，另建了一座教堂，但老人又挑出了一个毛病，如是重复了三次。⑥

因此，老人一方面代表知识，思想，洞见，智慧，聪颖，另一方面亦代表诸如善良、乐于助人的道德品质。这使他的"精神"特

---

① 参见《格林以来的德国童话》，第138页。在巴尔干一则传说中（《巴尔干童话》第65页《牧童和三仙子》），老人被称为"百鸟之王"。在这里，鹊知道所有答案。参看古斯塔夫·梅林克的小说《智者多米尼卡勒》中的神秘的"鸽棚主人"。——原注

② 《伊朗童话》，第125页。——原注。

③ 《西班牙和葡萄牙童话》，第158页，〔《白鹦鹉》〕。——原注

④ 同上书，第199页，〔《玫瑰王后，或小汤姆》〕。——原注

⑤ 《斯堪的那维亚童话》，第一卷，第231页起，〔《狼人传奇》〕。——原注

⑥ 《高加索童话》，第35页，〔《真假夜莺的故事》〕。——原注

他一些信息助他上路。他喜借助动物，尤其是鸟来达此目的。对一个寻找天国的王子，老隐士说："我在这里住了300年，但从未有人向我打听天国。我自己也说不上来；但在房子里另一层楼上住着各种鸟儿，他们肯定会告诉你。"[①]老人知道通向目的之路途，并将其指点给主人公。[②] 他警告将会遇到的危险，提供有效的对付方法。例如，他告诉去取银泉的孩子说：泉由一狮子看守，它有一套骗人的把戏，睁着眼睛睡觉，闭着眼睛守望。[③]或指点一骑马去魔泉为国王取妙药的青年，只能边跑边取水，因躲藏的女巫会套住走近泉边的人。[④] 对一个情人被变成狼人的公主，他要她生一把火，在上面熬一锅柏油。然后她必须把自己喜爱的百合花放入沸滚的柏油里，狼人来时，她就把那锅柏油倒在它头上，这便会使她的情人摆脱魔法。[⑤] 老人偶尔也会是一个吹毛求疵的人。如高加索地区的一个故事便是这样：一位最年幼的王子想为父亲造一完美无缺的教堂以继承王位。教堂建成了，无人能找出一点毛病。这时，一个老人走来说："你的教堂无疑是很不错，只可惜主墙有些歪。"王子将教堂拆掉，另建了一座教堂，但老人又挑出了一个毛病，如是重复了三次。[⑥]

因此，老人一方面代表知识，思想，洞见，智慧，聪颖，另一方面亦代表诸如善良、乐于助人的道德品质。这使他的"精神"特

---

① 参见《格林以来的德国童话》，第138页。在巴尔干一则传说中(《巴尔干童话》第65页《牧童和三仙子》)，老人被称为"百鸟之王"。在这里，鹊知道所有答案。参看古斯塔夫·梅林克的小说《智者多米尼卡勒》中的神秘的"鸽棚主人"。——原注

② 《伊朗童话》，第125页。——原注。

③ 《西班牙和葡萄牙童话》，第158页，〔《白鹦鹉》〕。——原注

④ 同上书，第199页，〔《玫瑰王后，或小汤姆》〕。——原注

⑤ 《斯堪的那维亚童话》，第一卷，第231页起，〔《狼人传奇》〕。——原注

⑥ 《高加索童话》，第35页，〔《真假夜莺的故事》〕。——原注

征十分显而易见。由于原型是潜意识的自发内容,通常将原型具体化的神话故事会使老人在梦中出现,这和现代梦没有什么两样。在巴尔干地区的一个故事里,老人出现于一筹莫展的主人公的梦里,给他出主意去完成指派的难上青天的任务。他与潜意识之关系清楚地表述在一个俄国神话中。[1] 在故事里他被称为"森林之王"。当农民疲惫地坐在树桩上,一个矮小的老头儿便转了出来。他"满脸皱纹,绿色的胡子直垂过膝"。"你是谁?"农民问道。"我是奥奇,森林之王。"矮老头回答说。于是,农民便把自己的放荡儿子交付他管。"森林之王"便与年轻人离去,带他去地下之另一世界,来到一绿色的房舍前……屋里的一切都是绿色:墙是绿色的,凳子是绿色的,奥奇的妻儿都是绿色的……侍候他的水妖们也绿如芸香。甚至连食物也是绿色的。在这里,森林之王是统治森林之植物神或树神,且通过水妖和水相关。这明确显示了他与潜意识之关系,因后者常以木和水来象征。

老人以侏儒的形象出现同样与潜意识有关。公主寻情人那篇神话中这样写道:"夜幕降临,黑暗笼罩。公主仍坐在原来的地方哭泣。正当她失神地坐在那儿时,她听到有人给她搭话:'晚上好,美丽的姑娘!为何独自一人坐在这里哀伤?'她猛地跳起来,茫然不知所措,这当然不足为怪啦。她定睛四处一望才发现有个极矮小的老人站在她面前向她点着头,表情是那样的慈祥和坦诚。"在一篇瑞士神话里,一农民的儿子想给国王的女儿送一篮苹果去,路上遇见"es chlis isigs männdli, das frogt ne, was er do i dem chratte häig?"(一矮小的铁人问他篮里装的是什么)。在另一段里,这"侏儒"(männdli)身着"es isigs chlaidli

---

[1] 《巴尔干童话》,第217页,〔《卢西(女魔)和人间美女的故事》〕——原注

a"(铁衣)。"isig"一词可能是指"eisern"(铁),这比作"eisig"(冰)解更合适[①],神话中确实有小冰人和小金属人。事实上,在一个现代人的梦中,我还碰到在关键时刻出现小黑铁人,就像乡巴佬想娶公主这篇神话中所写的一样。

在现代人的一系列幻象中,智叟形象也出现过几次。一次他以正常人的个头出现在四周围是峭壁的大坑底部;另一次他又以矮小的形象出现在山巅之低石围里。同一主题出现在歌德关于住在小盒子里的侏儒王子的故事中。[②] 在此联系中我们亦可提及卓斯莫梦幻[③]中的小船人安史罗帕里翁,以及住在矿里的金属人,古时的灵怪指人,炼金术士的侏儒以及格言中屡见不鲜的妖怪,棕仙,小精灵等等。这一次严重登山事故后发生的事情使这些概念"真切"地呈现在我眼前:灾难发生后,两个登山者产生同一幻觉。在光天化日之下,他们看见冰壁上一根本无法进入的裂缝里爬出一戴头兜的矮人,跨过冰川而去。这使得两人大为惊恐。我经常看到的主题使我认为潜意识定是一无限小的世界。这一观点也许唯理地出自这样一种朦胧的感觉,即在所有这些幻象中我们面对的是些内在精神的东西。这种推断就是说一件东西须十分小才可能装进大脑。对此类"唯理"的推测我并不苟同,尽管我并不认为它们完全是牵强附会。这种既与细微之物又与庞然大物(如巨人等)之类比,在我看来似乎更有可能是与潜意识中时空的不定性有关。[④] 人的比例感及关于大

---

① 这出现在格林童话集中第 84 个关于鹰头狮身怪兽的故事中(1912),第二卷,第 84 页起。——原注

② 歌德《新梅露西勒》。——原注

③ 参见《卓斯莫的幻象》,第 87 段(Ⅲ,i,2~3)。——原注

④ 在一则西伯利亚神话中,《西伯利亚童话》,第 13 页,〔《变成石头的人的故事〕,老人是一个高耸云霄的白色形体。——原注

小的理智概念是甚为拟人化的。而在自然现象领域及集体无意识中那些超出特定人的部分里便全然无效了。灵魂是"小甚于小，大甚于大"，他"身若拇指大小"，却"包罗整个世界，统辖十指空间"。歌德形容加比利："身材短小而力大无穷。"同样，智叟的原型亦矮小至近乎看不见的程度，但却拥有巨大的力量。一旦触及实际问题，大家都会看到这种力量。原型的这一特点与原子世界如出一辙。原子世界向我们展示：研究者越深入进粒子物理世界，就越会发现那里蕴含的爆炸力更具摧毁性。最大之果生自最小之因不仅在物理学上显而易见，心理学研究领域亦同样如此。关键时刻一切尽取决于毫不起眼的东西之事例，在生活中是多么的屡见不鲜！

在某些原始神话中，我们原型的启蒙特征通过把老人与太阳等同得以表达。他带着火把，用来烤南瓜。吃后又将火带走，引得人类去他那儿偷火。① 在北美印第安人传说中，老人是一个拥有火种的巫医。② 正如我们从《旧约》和圣灵降临节奇迹故事中所知，精神也具火的特征。

除了聪明，睿智，富有远见卓识外，老人还如我们所说，以其道德品质而著称。更有甚者，他还考验其他人的道德品质，并以考验结果决定是否给予帮助。爱沙尼亚一则关于过继女和亲生女的故事便尤具代表性。前者是个顺从规矩的孤儿。故事以她的纺纱杆掉进井里开始。她跳进井里去拾。但她并未被淹死，而是来到一神奇的国度继续找她的东西。她遇到一头母牛，一只公羊，一株苹果树，并满足了它们的愿望。她来到一间洗衣房前，见一位脏老头坐在那里，要她给他洗澡。下面是他们的对

---

① 《南美的印第安童话》，第 285 页，〔《世界的末日及盗火的故事》〕。——原注

② 《北美的印第安童话》，第 74 页，〔马拉波斯故事集：《盗火记》〕。——原注

话:"美丽的姑娘,给我洗洗吧,我这么脏真难受啊!""炉里用什么东西烧呢?""去找些木栓和鸟粪来发火。"但姑娘去弄了些树枝来,又问道:"洗澡水到哪儿去弄呢?""那边牲口栏里有匹母马,你用澡盆接它的尿就得了。"但姑娘去搞了些干净水来,又问道:"澡刷又去哪儿弄呢?""把那匹白马的尾巴割下来做一个就行了!"但她用桦条做了一把澡刷,又问道:"肥皂到哪儿去搞呢?""去找些浮石块来擦洗得了。"但姑娘到村里去找了块肥皂给老人洗了澡。

老人给姑娘满满一袋金子和宝石作为回报。家里那位亲生女自然感到嫉妒啰,于是也把她的纺纱杆扔进井里。但不一会就找到了。她继续前行,结果,异母姐姐干对的事她全干砸了,并得到相应的报应。这类题材随处可见,不用再举例说明。

那位超然的,救人脱难的老人形象难免使人将他与上帝联系起来。在德国一则关于士兵和黑公主的故事里,①记述了遭了大难的公主如何在每天夜里从铁棺里爬出来吃掉守陵之士兵。有个士兵在轮到自己守陵时试图逃脱此厄运。"那天晚上,他偷偷溜走,跑过田野山间,来到一个美丽的草地上。突然,一个生有长长的白胡子的矮小老人站在他面前,他就是上帝本人。他已不能再每晚监视魔鬼的恶行。'到哪儿去啊?'小老头问道,'我能和你一起走吗?'老人看上去是如此友善,士兵便把他逃跑以及为何要逃讲给他听。"不用说,接下来便是面授良策了。在这则故事里,把老头等同于上帝的天真手法与英国炼金术士乔治·李普莱爵士②毫无二致。乔治爵士把"老国王"描绘成"年高德劭之辈"。

---

① 《格林以来的德国童话》,第189页起。——原注

② 参见他的《坎特列拉》(15世纪)〔参阅《融合的神秘》,第374段〕。——原注

正如所有的原型都有积极的,可爱的,光明向上的一面,它们亦有向下的,部分消极和不可爱,部分阴暗,而其他方面仅为中性的一面。精神原型毫不例外。甚至其矮小形象都隐含某种局限性,就像源自地下世界的植被——树神。在巴尔干的一则故事里,老人便患有一只眼失明的残疾。那只眼被一种生翼的称作维里的怪物所挖走。故事的主人公肩负为主人夺回眼球的任务。老人一只眼之失明也即指其对黑暗的恶魔世界失去部分见识和启迪。这一残疾使人想起奥西尼斯的命运。他的一只眼因看一只黑猪(即他的坏兄弟塞特)而失明。同时,又使人想起在汩汩(mimir)泉献出一只眼的沃丹。极为突出的特点是:我们神话里老人的坐骑均为山羊,这表明他自己有阴暗的一面。在西伯利亚一则故事里,老人又以独腿、独臂和独眼的尊容出现,他用铁拐使一死者回春。在故事中,数次再生的死者竟误杀了老人,因而葬送了自己的鸿运。这故事名为《半边老头》,其残疾表明他确实只具半边身躯。另外一半看不见,但却是追讨主人公性命的凶手。最后,主人公将这紧追不舍的凶手杀死,但在搏斗中也误杀了半边老人。这下,两个牺牲者的身份便真相大白了。这说明老人有可能是自我为敌,既是赐生者又为夺命人　工技擅长,就像人们对赫尔墨斯(Hermes)的看法一样。①

在这些情形下,每当那"质朴"和"慈祥"的老人出现时,为启发或其他原因起见,细看上下文是可取的。例如,所举的第一则爱沙尼亚关于丢失奶牛的牧童的故事,救人脱难的老人出现得如此凑巧,使人怀疑是他事先偷偷弄走了奶牛,好让他的被保护

---

① 普鲁登提斯《*Contra Symmachum*》,I,94 页(汤普森译,I,356 页),见雨果·拉勒《治愈灵魂之花》。——原注

人有绝好的理由出逃。这种情况极有可能，因日常生活经历表明某种对命运的超验的、虽属阈下的预感很可能使人制造一些麻烦事件，以迫使有自我意识之笨伯走自己理应走的路。由于无知的缘故，自己是绝不会发现此点的。倘孤儿猜测是老人用魔法弄走了他的牛，老头便显得像恶作剧的侏儒或恶魔。确实，老人也有邪恶的一面，正如原始医人既为治病助人者，又为可怕的毒药调制者一样。φάϱμăκον一词既指“毒药”又指“解药”，毒药事实上也是二者兼有。

可见，老人有一种捉摸不透的精灵特征——极善指教的梅林便是例证。他时而以善的面目出现，时而以恶的面目出现，时而又成了邪恶的魔术师，唯我独尊，为恶而行恶。在西伯利亚一个神话中，老人成了邪恶精灵，“头顶两湖，双鸭游戏其中”。而且还食人肉。故事叙述主人公和同伴如何去邻村赴宴，把狗留在家中。“家中无猫，老鼠称王”，这些狗也自办起筵席来。办到高潮之时，群狗疯狂地吞食桌上之肉。主人回到家中，把狗赶出门外。群狗却逃向荒野。“这时创造者出来对埃默奎（主人公）说：‘和你妻子一道去找狗吧。’”但他遇到了暴风雪，只得到邪恶精灵的舍下躲避。接下来便是众所周知的骗人者反被骗的主题。那位“创造者”是埃默奎的父亲，而创造者的父亲因自己创造自己而称为“自生者”。尽管故事并未告知头顶两湖的老头是为满足食欲而引诱主人公夫妇进他的屋子，但我们尽可猜测也许是有什么奇特的精神钻进狗的脑子里，使他们像人一样办起筵席来。然后——与其本性相悖——又落荒而逃。这下，埃默奎只好出去寻找它们，进而遇到暴风雪，使其落入邪恶老头的手中。故事中出主意的是自生者之子——创造者之事实提出了一个难题，其答案我们最好留给西伯利亚神学家们去解决。

在巴尔干一神话中，老人给不会生育的王后吃了一个神奇

的苹果,使其怀孕并生下一子。商定老人为他的教父。然而,这孩子却长成一个小恶棍。他欺负所有的孩子而且还把牛杀死。长到10岁都没给他取名字。后来,老人出现,将一小刀扎进他的腿里,并称他为"小刀王子"。现在,这孩子想出去闯荡,他父亲犹豫良久,最后同意他上路。他腿里那把刀攸关重要:如果他自己抽出来,他会活下去;如果别人抽出来,他就会丧命。最后刀给他带来厄运,一老巫婆趁他熟睡时把刀抽出。他魂归西天,但他赢得的两个朋友又使他再生。[①] 在这里,老人既是助人者,又是危险命运的制造者。此命运向坏的方面转化是极容易的。邪恶很早便在小子的劣行中清楚地表现出来。

在另一则巴尔干故事里,我们的主题有所变异,故值得一提:一个国王去寻找被陌生人拐走的妹妹。他远走四方,来到一老妇的房里。老妇告诫他不要继续找寻。但一株挂满果实的树干老是在他跟前后移的大树诱使他离开老妇的家。最后,停了下来,从树枝上爬下一位老头。他款待了国王并将他带到一个城堡。在那里住着已成为老头之妻的妹妹,妹妹告诉兄长那老头是个邪恶精灵,会害他的命。当然啦,三天之后,国王便逃得无影无踪。他的弟弟接过寻找妹妹的任务,杀死了身为巨龙的邪恶精灵。一个英俊青年因而摆脱了魔法,娶了他妹妹为妻。开始以树神面目出现的老头,明显和国王妹妹有关系。他是杀人凶手。在插入的一章里,描述他对整个城市施魔法,把城市变成铁块,即使它僵硬,封闭,不能动弹。[②] 他还掳掠了国王的妹妹,不让她回到亲人中去。这等于是说国王妹妹为男性意向所占据。老头因此应被视为她的男性意向。但是,国王之被拖入

---

① 《巴尔干童话》,第34页起,〔《王子和两伙伴的传奇故事》〕。——原注

② 《巴尔干童话》177页,〔《外来快婿的故事》〕。——原注

这一占据的方式,他对妹妹之找寻使我们认为她对其兄有女性意向的意义。因此,老头之重要原型首先占据了国王之女性意向——换句话说,剥夺了他女性意向拟人化的生活原型——迫使他去寻找丢失了护身符,那“难得的珍宝”。这样使其成为神话英雄,达到了表现自我的更高的人格。同时,老头扮演坏蛋的角色,必得强力将其除掉。而他最后竟成了女性意向妹妹的丈夫。更确切地说,是成了精神的新郎。这颂扬了象征对立统一相结合之神圣乱伦。这一大胆的对映现象乃司空见惯,它不仅表明老头之返老还童和脱胎换骨,而且也暗示了恶之于善和善之于恶的隐秘内层关系。

因此,在这个故事中,我们看见老人原型以行恶者的面目出现,并被卷入个人化过程之种种迂回曲折中,又意味深长地以hieros gamos(神圣婚礼)结束。与此相对的是,在俄罗斯那则关于森林之王的故事中,他开始以乐于助人、慈祥善良的面目出现,但后来却不让雇用的孩子离去。因此,故事的主要章节都用来描述那孩子逃出这位魔术师掌心的种种尝试。故事没有外逃求索的情节,因主人公最终娶了国王的女儿。尽管外出历险求索总能得到同等的报偿,那魔法师只得安于骗者反被骗的角色。

四、童话中的半人半兽的精神象征

对我们原型的描述倘略去其特殊表现形式,即其动物形式不提,就不会完全。这主要归结于神与魔之半人半兽在心理上具有同等重要的意义。动物形式表明该内容和机能仍处超人的领域,即存在于人类意识之外的载体上,因而它一方面与走火入魔的超人相联,另一方面又与禽兽般的低人相关。然而,须记住此划分仅适用于意识领域,为思维的必要条件。逻辑学里有句

话 *tertium non datur*,意谓统一之中难见对立。换句话说,倘若消除冥顽的自相矛盾无非是对我们的一种要求的话,在潜意识里是绝对行不通的。因潜意识的内容本质上毫无例外的是似是而非和自相矛盾,不管其为何类尤物。如不了解潜意识心理的人想获得这方面的生动知识,我推荐他读读基督教神秘主义和印度神学,从中可找到潜意识自相矛盾的最清楚的阐述。

直至现在,老人原型尽管在模样和行为上多少类似于人,但其魔力与精神之超常,不论好坏,都在人类水准之外、之上或之下。其动物特征在原始人和潜意识中并无任何贬损之意,因在某些方面动物是优于人的。它尚未闯入意识领域,亦未使理性自我对抗其赖以生存的力量;反而却满足使其以几近完善的方式表现出来的愿望。若体现在意识领域中,它在道德上是高于人的。堕落神话中有一深刻训喻:正是表现模糊预感使得解放自我意识变成恶魔行为。人的整个历史从一开始便处于自卑和自信之冲突中。贤人寻求中间道路,此大胆之举的代价是使其与魔兽类同,且道德受到误解。

在神话中我们经常见到助人动物的主题。这些动物像人一样行动,说人的语言,表现的智慧和知识却远胜于人。在此类情形下,我们可以颇有道理地说精神原型以动物形式得到表现。一则德国神话[①]叙述一个年轻人如何在寻找丢失的公主途中遇到一只狼。狼对他说:"不要害怕!告诉我你要到那里去?"年轻人讲了自己的故事。完后狼送给他几根神奇的毛作为礼物。年轻人可以在任何时候用其向他求救。这一插曲的发展与遇到助人之老人一模一样。在同一故事中,此原型也表现了其邪恶的另一面。为了把这点说清楚,我先把故事的梗概说一下:

① 《格林以来的德国童话》第 1 页起,(《树上公主》)。——原注

当那位年轻人在林中看他的猪群时，他发现了一棵大树。树的分枝插入云霄。他自言自语道："如在那大树的顶端往下看这个世界将会是什么景象?"于是他爬上树去，爬了一整天也没到达分枝处。夜幕降临，他只得在一树杈里过夜。第二天，他继续往上爬，中午爬到有树叶的地方。到了晚上他才来到筑在树枝上的一个村庄。住在那里的农民供给他食宿。次日早晨他继续上爬，中午抵达一座城堡，堡里住着一位姑娘。树在此算是到了尽头。这位姑娘是国王的女儿，被一邪恶的魔法师关在这里。于是，这位年轻人就和公主呆在一起。公主允许他进城堡所有的房间，唯有一间房不准他去。但终耐不过强烈的好奇心，他打开了那间房门。房里有只被三颗钉子钉在墙上的乌鸦。一颗钉子钉住它的脖子，另外两颗钉住它的翅膀。乌鸦大声叫渴，年轻人动了恻隐之心，递水给它喝。每喝一口，就掉一颗钉子。喝完第三口，乌鸦便脱出身来，飞出窗外。公主听说这事，惊恐万分地说："那就是施魔于我的魔鬼！不久他便又会把我抓走。"一天早上，她果然失踪了。

年轻人出发去找她。如上所述，途中遇到那只狼。他还同样遇到一只熊和一只狮子，它们也给了他一些毛。此外，狮子还告诉他公主被囚禁在附近的猎棚里。年轻人找到那屋子和公主，但公主告诉他已无法逃走，因猎人有匹三条腿的白马通晓百事，它会事先告知主人。尽管如此，年轻人还是试图和公主一起走。但这是白费劲，猎人追上了他们。念及年轻人在他为乌鸦时曾救过一命，猎人饶了他，骑马带着公主离去。猎人消失在林中后，年轻人又爬回棚屋，说服公主去骗猎人说出他如何得到白马的秘密。公主晚上成功地做到这一点。躲在床下的年轻人偷听到离猎棚一小时路远的地方有一养神马的巫婆。谁能守护三天小马驹便可选匹马作报酬。猎人还说，以前讨价还价时，女巫

常还同意给 12 只羊,以满足住在农庄附近树林里的 12 只狼,阻使它们袭击。但她没给他羊羔,故他骑马离开后,狼群紧追不舍。在穿越女巫住地外围时,狼群咬下了一只马腿。这就是那匹马为何只有三条腿的缘故。

于是年轻人赶快跑去找到女巫,同意为她效劳,条件是她不仅让他自选一匹马,而且还给 12 只羊羔。她同意此条件。她即刻让马驹跑开,并拿出白兰地把他灌得昏昏欲睡,他喝酒睡着后,马驹都逃走了。第一天,他在狼的帮助下找回了马驹;第二天熊助了他一臂之力,第三天狮子出山相助。现在,他可以离去,自选报偿物了。女巫的小女儿告诉他她母亲的坐骑,那无疑是最好的马了,而且也是一匹白马。他刚将马牵出马厩,女巫便刺破它之四蹄,吸出骨髓,用其烤了一个饼给年轻人路上吃,马变得瘦弱不堪,但年轻人用饼子喂它,使它恢复了过去的力量。他用所得的羊羔哄住了 12 只狼,安然走出森林。然后,他救出公主一同逃走。但那三腿马向猎人报了信,猎人即上马猛追,很快赶上他们,因那四腿马不愿奔跑。猎人跑近时,那马对三腿马叫道:"妹妹,把他摔下来。"魔法师被摔下马来,双马将其踏成碎片。年轻人将公主放在三腿马上,双双回到她父亲的王国,结成伉俪。健全的马请求年轻人将它们二马的头割下,不然它们会给他们带来灾难。他依话照办,两匹马顷刻变成英俊的王子和美丽的公主,不久便"启程回国"。他们很久前被猎人变成了马。

这则故事中,除却半人半神的精神象征外,尤其有趣的是感知和直觉的机能竟用坐骑表示。这等于说精神可为个人的财产。三腿白马是恶魔猎人的财产,四腿白马是女巫的财产。在这里,精神一方面是一种机能,它像其他东西(马)一样可以改变其主人,一方面为独立的臣仆(魔法师为马的主人)。通过从女巫手中得到好马,年轻人将精神或某种特殊思想从潜意识的控

制中解放出来。像其他地方一样，女巫象征自然之母或潜意识原本的“母权”状态，显示出潜意识仅为一脆弱的、仍具依赖性的意识所对抗的心理结构。四腿马显然优于三腿马，因它可对后者颐指气使。由于四位一体是完善的象征，而完善在生动的潜意识世界里起着重要作用，[①]四腿之物胜过三腿之物就全然不在人的意料之外了。但是，三与四的冲突意义何在？或者说与完善相比，三又意味着什么？在炼金术中，此问题以玛丽亚原则著称，贯串炼金术哲学一千多年，最后又出现在《浮士德》之加比利场景中。有关它的最早文字记载出现在柏拉图《蒂迈乌斯篇》[②]之开篇词中，歌德在其作品中也给了我们提示。在炼金术中，我们可清楚地看到神圣的三位一体如何在低一级的，地狱的三一物中（类似但丁作品中之三首怪魔）找到其对应物。这代表一种原则，通过象征显示了它与恶之紧密关系，尽管这绝非说它仅表现恶。一切都说明这样一个事实：恶，或者其常见的象征均为代表黑暗，夜晚及地狱因素之尤物。在所说的这个象征中，作为对应物的低级的东西不过是高级的东西之颠倒。[③] 也即是说它像高级事物一样也被予以三合一的形象。三为阳性数字，逻辑上便与邪恶猎人相关，故可视其为低级的三位一体。四为阴性数字，故归属老妇。两匹马均为会说话解意之奇特动物，代表潜意识精神。一方隶属于邪恶的魔法师，另一方隶属于巫婆。

三与四之间的首要矛盾是阳性与阴性的矛盾。四代表完

---

① 关于四一体，我提请大家留意我的早期文章，尤其是《心理学与炼金术》及《心理学与宗教》。——原注

② 就我所知，此问题的最早表现是霍鲁斯4个儿子的传奇。他的3个儿子时而被描写成生有动物的头，另一个生有人头。从年月顺序上这与埃塞克尔4尤物幻觉有关，后又出现在4个福音传教士身上。3个具兽首，一个具人头（天使）。〔参见《心理学与宗教：西方与东方》之卷首插画——原编注。〕

③ 根据《*Tabula smaragdina*》中之名言，“*Quod est inferius, est suut quod est superius*”（有什么样的上，便有什么样的下）。——原注

善,三则不然。根据炼金术,后者表示两极性,因为一个三一体必含有另一三一体。正如高中有低,光明中有黑暗,善中有恶一样。从能量上说,极性意味着潜能。哪里有潜能,哪里就有潮流,就有连绵不断的事情。各种矛盾激烈冲突斗争以求平衡。倘我们设想四位一体为正方体,用对角线将其均分为二,便产生两个相对的三角形。这一简单的思辨表明三如何可出自于四。据此可解释囚禁公主的猎人坐骑如何由于12只狼的撕咬而从四条腿变成了三条腿。成为三腿瘸马是由于一次事故,它发生在马将跨出其阴险母亲的领地之际。用心理学的话来说,是当潜意识的完整性得到表现,即其脱离潜意识进入意识领域之时,四分之一被留在了后面,被潜意识的空虚的恐怖紧紧攫住,由此而产生了三一体。如我们所知,它并非来自神话,而是源自象征史——创造相应的三一体与之相对。① 换句话说,矛盾冲突接踵而至。在这里,我们亦可与苏格拉底一起发问:"但是,我亲爱的蒂迈乌斯,昨日那些赴宴者今日一个、两个、三个地变成了办筵者,第四个人在何处呢?"②他仍在其阴暗母亲的领地里,被狼一般贪婪的潜意识抓在手心。除非付出牺牲,潜意识是绝不愿让任何东西逃出其魔圈的。

猎人或老魔法师及女巫在神奇的潜意识世界里相当于反面的长者形象。猎人在故事中先是以乌鸦的形象出现。他抢走了公主,把她囚禁起来。公主称他为"魔鬼"。但尤为奇特的是他本人亦被镇在城堡的一间囚室里,用三颗钉子钉在墙上,好似被"钉在十字架上一般"。像所有看守一样,他也被关在自己的牢房里;亦如施咒的人自身难脱干系一样。两人的牢房都在一神奇的城里,建在一株我们或可称之为"世界之树"的巨树上。公

---

① 参见《心理学与宗教》539行。详见《精灵墨丘利》271行。——原注

② 没有解释的这一段被归之于柏拉图的"噱头"。——原注

主身处接近太阳的光明上层区域。囚禁在世界之树的上界，她恰似陷入黑暗势力控制的纯洁的灵魂。但她之被囚对后者似乎并没什么，因囚人者亦被钉了起来，而且是用的三颗钉子。这显然象征一种折磨人的束缚和悬吊状态，是对斗胆闯入对立原则之轨的普罗米修斯之辈的适当惩罚。那个乌鸦，也即猎人，就是这样一种情形。他从上层光明世界攫取一颗珍贵的心；因此，作为惩罚，他被钉在上层世界的墙上。显而易见，这是初始基督形象之颠倒翻版。救世主将人类心灵从这个世界的帝王统治下解放出来，却被钉在下层凡世的十字架上，恰似窃贼乌鸦因其放肆之举而被钉在天国世界之树的墙上。在我们的神话中，施魔咒的独特工具是三颗钉子。故事并未道出是谁囚禁了乌鸦，但听来好似以三位一体的名义对其施以了符咒。①

爬上世界之树，闯入魔城去拯救公主时，我们的年轻主人公获许进入所有的房间，唯有囚禁乌鸦的房间不得跨入。正如在伊甸园中有一树的果实严禁吞食一样，此处也有一间房不得打开，一旦闯入便生恶果。没有什么能像禁锢那样能激起我们的兴趣了。它必将导致违令。显而易见，有某个解救乌鸦甚于解救公主的秘密计划在作祟。主人公刚看到乌鸦，它便大声哀告口渴。② 为同情的美德所驱使，年轻人用水，而不是海索草和瘦

---

① 《格林以来的德国童话》第1卷，256页，〔《孩子玛丽的故事》〕。“三一体”是关在囚室中，这似乎值得注意。——原注

② 艾利安《论生命的本质》，第一卷，47页，说阿波罗罚乌鸦永受干渴的折磨，因有只派出去取水的乌鸦耽误太久。德国传说中认为乌鸦在6月和8月要受干渴之苦，原因是惟有它不为基督之死致哀，并且挪亚从方舟上放它出去，它也没飞回。〔Köhler：《童话研究短论集》第3页。〕关于乌鸦为邪恶的象征，可见雨果·拉勒《早期教会领袖神学著作中的俗灵与圣灵》中的详述。另一方面，乌鸦作为阿波罗的神兽和他有紧密关系。《圣经》中它也具有正面意义。见《诗篇》147、9，“他将自己的食物分予他兽及哭泣的小乌鸦”；《约伯》38、41，“谁给乌鸦提供食物？其子向上帝哭泣，因无肉食而四处流浪。”也可参见《路加福音》12、24，乌鸦在《列五记》17、6中也被写成是具有“真正的救助精神”，因它们给提斯比之以利亚送去食物。——原注

草满足了他的要求。这使三颗钉子纷纷坠地,乌鸦从敞开的窗户逃出。邪恶精灵便如是重获自由,变成猎人再掠公主而去。只是这次把她锁在地上的猎屋里。秘密计划露出了部分端倪:公主必须要从上界带到人世间,而没有邪恶精灵和人之违令相助则显然做不到。

但是,由于在凡间,心灵的猎人仍是公主的主人,主人公只得再度介入。如我们所见,他为了达到这个目的,从女巫处弄来四腿马,破除了魔法师的三腿马符咒。先钉住乌鸦的东西数目为三,三一体也代表邪恶精神。这便是两个向背的三一体。

现在且转到另一个领域,心理体验王国。我们知道意识的四个机制中有三个可辨别——即意识机制;而另一个却仍与基质相联。这便是潜意识,以"次级机制"见称,它甚至是最英勇的人的"阿喀琉斯的脚踵":坚强的人在某些方面脆弱,聪明人某些方面愚蠢,善良人某些方面邪恶,反之亦然。在我们这则神话中,三一体为一残肢的四一体。只要能再加一腿便会成为整体。玛丽亚的高深格言是这样:"三出一成四。"大概是说,当三产生了四,同时也产生了统一。失掉在狼手中的那部分属于圣母。它仅占四分之一,加之于三便产生了摈弃分裂和冲突的整体。

但是,四如何又根据象征同时为三呢?童话中的象征在此处使我们如堕五里雾,我们只得求助心理学的事实来解释。我在前面曾说意识三种机制可以辨别,只有一种仍在潜意识的魔咒之下。这句话必须详加阐述。验证的事实是惟有"一种机制"多少可以成功地加以辨别。由此缘故而成了高级的或主要的机制,与内倾和外倾一起构成意识态度类型。此机制和其他几个可部分辨别的机制发生关系。那些机制很难达到主要机制的辨别程度,也即意志的应用程度。因而,它们具有比主要机制更高的自主性。主要机制表现出极大的依赖性并听命于主观意志。

在另一方面，第四种低级机制证明是意志无法接近的。[①] 它一会儿表现为逗弄人的淘气鬼，一会儿又表现为“机械降神”。随心所欲地来来去去。据此可以清楚地看出，就连可辨别的机制也只是部分地从潜意识中解放出来。其余的仍根植其中，并依其规则而活动。因此，受制于自我的三种“可辨别”机制在潜意识中有三种未脱出身来的相应的机制。正如三种意识机制及其可辨别部分面对着第四种起着恼人的捣乱作用的机制，高级机制似乎亦在潜意识里有其劲敌。我们也不应省去重要的最后一点：正如魔鬼爱把自己扮成光明天使，低级机制暗暗地、恶作剧地大大影响着高级机制。恰像后者极强地抑制着前者一样。[②]

对于揭示我们——老天在上！——童稚般简单的童话中的复杂隐晦联系，这些不幸显得有些抽象的公式是十分必要的。两个相对的三一体，一个消除恶势力，一个代表恶势力，与意识和潜意识的机制结构仅差之毫厘。童话作为精神，自发、天真、未加雕饰的产物，除却反映精神本来面目外，不能很好地反映任何东西。不仅是“我们”这则童话描述这些心理结构关系，而且有无数其他童话同样如此。[③]

这则童话无比清楚地揭示出精神原型的矛盾性质，同时还展示了以高级意识为宏大目标之自相矛盾及令人迷惑的活动。年轻猪倌从动物水平爬到世界巨树之巅。在那光明的上界，他发现了自己被囚禁的女性意向。出身高贵的公主象征着意识的

---

① 在《斯堪的那维亚民间童话》(第二章 126 页起)中被写为齐颈埋葬的三公主。〔《雪地里的三公主》〕。——原注

② 机制理论参见《心理类型》。——原注

③ 为方便外行，我想补充说，心理结构并非来自童话和传说，而是基于医学心理学的实验观察。只是间接通过比较象征学的研究，在与一般医学实践相去甚远的领域里得到确证。——原注

升华,即从几近禽兽的下层升到视野开阔的高处。这是对开阔意识眼界的恰如其分的比喻。[①] 一当阳性意识达到这样的高度,它便面对其阴性对应物——女性意向[②],她是潜意识的拟人化。此会面表明称后者为"潜意识"是多么不恰当:它不仅"低"于意识,而且高于意识。高出如此之多以致主人公不得不费九牛二虎之力才能爬上去。然而此"上层"潜意识远非"超意识"。任何人达到"上层"潜意识(如我们的主人公),并不意味着他像高居地球之上那样高居"下意识"。相反,他却不快地发现自己高渺非凡的女性意向,公主灵魂在那里魔法缠身,如锁在金笼中的鸟儿般不自由。他也许会因自己超越平地,超越几近动物般愚蠢的状态而沾沾自喜。但他的灵魂却在邪恶精神的魔掌中。这是一个隐晦的,披着乌鸦外衣的凶险父亲形象,而乌鸦又是著名的半人半兽魔鬼形象。当自己珍贵的灵魂在囹圄之中备受煎熬,高高在上,视野开阔又有何用?更糟的是,公主还玩弄凡间的把戏,表面上禁止他进那一间房以阻止他发现她被囚的秘密。但正是她的禁令把他引向那里。这好像潜意识有两只手,一只总和另一只对着干。公主既想又不想被救。不管怎么说,邪恶精灵自己也身陷困境:他想从光明上界偷一颗珍贵的心——生有双翼使这事易如反掌——没料到自己却被关在了那里。虽为黑色精灵,他却向往光明。这是他的自我辩解,正如他的魔咒缠身是对他僭越的惩罚一样。但是,只要邪恶精灵被困在上界,公主便不会下到凡间,主人公也仍会迷失在乐园之中。故年轻人犯违令之罪,以使强盗逃走,导致公主再度被拐——一连串的灾

---

① 一出典型的对映现象在这里演毕:既然人不能沿着此路走得更高,他现在就必须知道自身存在的另一面,再一次爬将下来。——原注

② 看见那树后,年轻人便自言道:"从那巨树顶上俯视这个世界将会是怎样一番景象?"——原注

难。结果,公主下到尘世,魔鬼乌鸦也以猎人的面目具了人形。另一个世界的女性意向和邪恶精灵降至人间,也就是说,他们变具人之形态,因而才显得可以接近。那三条腿的,无所不知的马代表猎人自己的力量:它相当于同可辨别机制相对应的那些潜意识因素。[①] 猎人自身是低级机制的拟人化。此机制亦在主人公身上表现为好奇和喜好冒险。随着故事的展开,他越来越像猎人:也从女巫那里搞到了一匹马。但与他不同的是猎人没得到 12 只羊羔喂狼,致使自己的坐骑受伤。他忘了向尘世势力进贡,因他本人也不过是个盗贼。从这一疏忽主人公得知潜意识仅在有牺牲为代价的前提下方让所辖之物离开。数字 12 大概象征时间,[②]同时也意指潜意识之所辖须得完成 12 件难事[③]才能获得自由。[④] 主人公曾不成功地试图通过盗窃和暴力占据自己的灵魂,猎人在此点上和他有些相似。但是征服灵魂事实上是件需要耐心,自我牺牲和忠贞不渝的工作。弄到健全的马后,主人公完全处于猎人的位置,也把公主给带走了。故事中四一体证明是更强大的,因在其整体中融进了为成完善所需的东西。

在这则绝非原始的童话中,精神原型是通过兽形之神以从属于统一体的三机制体系来得到表达的。邪恶精神也同样如此,因某个不知名权威用三颗钉子将乌鸦钉了起来。两个高级

---

① 潜意识因素"无所不知"自然是种夸张,但确有下意识概念和记忆以及本能的原型内容听命于它们或者影响它们。正是这些东西给了潜意识行为无比精确的信息。——原注

② 像通常发生的一样,猎人忽略了困难。我们很少想到或根本想不到精神行为所需的代价。——原注

③ 参见赫拉克利斯轮环。——原注

④ 炼金术士强调"最长的路","长时期无止境的冥想"等等言行的持久性。数字 12 也许和教会纪年有关。基督的赎救工作便在此纪年中完成。牺牲羊羔恐怕亦出自此处。——原注

统一体首先对应于主要机制的天敌——低级机制,也即与猎人对应。其次才与主要机制,即主人公对应。猎人和主人公归根到底是相互等同的。因此,猎人的作用取决于主人公。实际上,主人公从一开始便蛰伏于猎人之中,怂恿他用一切不道德手段去劫掠灵魂,然后又使他违愿地将公主送到他手中。表面上他们斗得你死我活,而说到底一方在为另一方作嫁衣裳。当主人公成功地弄到四肢健全的马——用心理学的话说,当他将低级机制吸收进三元体,症结便倏然解开。矛盾一下子得到解决。猎人化为乌有。主人公获胜后,把公主放到三腿马上,然后一同奔向她父亲的王国。从此她便统治和体现着从前臣服于邪恶猎人的精神王国。因此女性意向仍代表潜意识中永不会被吸收进凡人可接近的那一部分。

后记:完成手稿后,一位朋友才引我注意与我们这则故事稍有变异的俄罗斯童话,故事名为《玛丽亚·莫丽维娜》。[1] 故事的主人公不是猪倌,而是皇太子伊万。关于三个乐于助人的动物,故事中有妙趣横生的解释:它们相当于伊万的三姐妹及其丈夫,实际上是些鸟儿。三姐妹代表潜意识中与动物和精神王国相关的三机制。鸟人类属天使,着重强调了潜意识机制的附属性质。故事中他们总在主人公——与其德国伙伴不同——陷入邪恶精灵势力中及被杀肢解神人的典型命运[2]的关键时刻出现。邪恶精灵是个经常赤身裸体,被称作"不死的 Koschei"的老头。[3] 相应的女巫是著名的芭芭·雅佳。德国故事中三个救助动物在这里翻了一倍,先是以鸟人面目出现,然后是狮子、怪

---

① 《海之女儿》——阿法拉斯耶夫:《俄国童话集》553 页。——原注

② 老头将肢解的身体放进桶中,扔到海里。这使人想起奥斯里斯的命运。——原注

③ 源自 Kost,"骨头"之意及 pakost, kapost,"作呕,肮脏"之意。——原注

鸟和蜜蜂。公主是玛丽亚·莫丽维娜，杰出的军事领袖——天国玛丽女王在俄国东正教赞美诗中被颂为"万军之主"！她用12链条将那邪恶精灵锁在她城堡的囚室里。当伊万解了恶魔的干渴，他带女王逃走。神奇的坐骑最终也没变成人。这则俄国故事带有十分显著的原始特征。

五、增　补

以下论述重在技术，不要求大家对其感兴趣。我本想将它从这篇修改过的论文中删除，但后来又改变主意，把它附上作为补充。对心理学不很感兴趣的读者大可跳过这章。因我下面将谈论颇显深奥的神马的三腿和四腿问题。呈示的看法将展示我所运用的方法。这篇心理学推断的论文首先是建立在非理性的素材之上的，即是建立在传说、童话和梦境之上的；其次才是建立在意识对这些材料"潜在"理性联系认识之基础上。这种关系的存在只是一种假设，就像认为梦有意义的假设一样。这种假设的真实性不能一开始便成立；其有效性只有通过运用才能得到证实，将它的方法运用于非理性的材料能否作出合理解释还要拭目以待。用此方法须得将这些材料当作似乎有相关的内在意义来研究。为此目的，多数材料须进一步阐述。也就是说，需将它们澄清，概括，根据 Cardan 解释原则得出近似普遍的概念。例如，要认识三腿为何物，首先要将其与马分离开来，然后将其类推于特定原则——三元原则。同样，神话中的四腿如提到一般概念的水平，与三发生关系，结果我们便会有提及的《蒂迈乌斯篇》中的谜——三与四的问题。三与四代表在所有象征中起着重要作用的原型结构，而且对于研究神话和幻梦同样重要。将非理性的材料（三腿和四腿）提高到一般概念的水平，我们便

引出了此主题的普遍意义并促使好探究的心灵认真对待这个问题。这个任务包含一连串的技术性质的思索和演绎，我不愿将其向对心理学感兴趣的读者，尤其是专家们保留。更不愿这么做的原因是这种智力活动是对象征的特别解释。它对于充分理解潜意识产物是必不可少的。只有这样才会使潜意识关系显示其意义，这与那些从现成理论推演出的解释形成对照。这些解释是以天文学、气象学、神话学和——最后但并非最不重要——性理论为依据的。

三腿和四腿马的问题实则十分深奥，值得仔细考察。三与四不仅使我们想起在心理机制理论中业已碰到的难题，而且使我们想起女预言家玛丽亚那在炼金术中起重要作用的名言。因此，更加仔细地考察神马的意义是大有裨益的。

首先值得注意的是那匹给公主当坐骑的三腿马是匹母马，而且还是位着了魔的公主。在这里三无疑与阴性相关。尽管从主要的宗教意识观点来看，它绝对应为阳性。撇开其为奇数的事实，它首先应是阳性。我们尽可把三看作“阳性”。当我们想到埃及神，卡穆特夫①和法老的三位一体，这便显得更加意味深长。

三条腿生在某种动物身上，喻示潜意识中的阳性移至阴性之物。在一个真正的女人身上，它相当于男性意向。男性意向像神马一样代表“精神”。至于女性意向，三并不与任何基督教的三位一体思想相吻合，而是相当于“低级三角”，那构成“阴影”的三种低级机制。人格低级的那一半在较大程度上属于潜意识。它并不代表整个潜意识，而只代表个人部分。在另一方面，女性意向，只要从阴影中区分出来，便成集体无意识的化身。如

① 卡穆特夫意思是“其母之牛”。——原注

果三赋予她的坐骑，就意味着她“驾驭”阴影，三是她的阴暗的对应体。[1] 那样的话，她便占有了阴暗部分。但是，如果她本人成了马，她便失去了作为集体无意识化身的统治地位。这下她便为主人公之配偶公主甲所“骑”——所占据。神话说得非常恰当，她被巫术变成了三腿马(公主乙)。

我们可把这团乱麻大致整理如下：

1. 公主甲是主人公之女性意向[2]。她驾驭——即占有三腿马。此马代表阴影及后来成为她配偶的低级三机制。简言之，她占据了主人公人格低级的那一半。她抓住了他脆弱的一面。这在日常生活中屡见不鲜。人何处虚弱，何处便需要支撑和完善。实际上，女人的位置在于男人虚弱之一面。如果我们把主人公看作两个常人，我们便可假设这样的情形。但由于这是一个主要在魔幻世界中展开的神话故事，我们把公主甲看作主人公的女性意向可能更加正确，那样的话，主人公便是通过相遇其女性意向而超升尘世，正如梅林之于仙女一般：作为常人，他就像置身于神奇的梦境，透过一层迷雾看世界。

2. 事情由于三腿马是母马及公主甲的等同伙伴这一意外事实而变得十分复杂。她(母马)是公主乙，身具马之外形，相当于公主甲之阴影(即她的低级三机制)。公主乙与公主甲的不同之处在于她不骑马，而是身融马中：她被施巫术，镇于阳性三一体的符咒之下。因此，她是被“阴影”所占据。

3. 现在的问题是，“谁的”阴影？它不会是主人公的“阴影”，因此角色已被后者的女性意向所担当。童话给了我们答案：是猎人或魔法师对她施了法术。如我们所见，猎人不知怎么

① 参见《变异象征》第249—251页、277页。——原注

② 她不是普通姑娘，而是王室出身，且为邪恶精灵之“选中对象”这一事实证明了其非人的、神话的性质。我得假定读者知道女性意向的思想。——原注

的和主人相关,因后者渐渐取代了他的位置。但这一假设又与这一事实相矛盾:猎人代表巨大的力量,这力量不仅伸向主人公之女性意向,而且伸向更远的地方,即那对王室兄妹。主人公及其女性意向对他们的存在毫无所知,且他们在故事中亦出现得非常突然。超乎个人的力量具有超乎个人的特征,故而不能与阴影等同——如我们给阴影的定义是人格阴暗的一半的话。作为超人因素,猎人之守护神是集体无意识的主宰。它的各种显著特征——猎人,魔法师,乌鸦,神马,被钉或高高悬挂在世界之树的枝干上①——非常接近日耳曼精神。因此基督教之世界观一当反映到(日耳曼)人意识海洋中,必然带有沃丹(Wotan)②之特征。在猎人身上我们看到神的形象,因沃丹也是风与精神之神。以此观之,罗马人称他为墨丘利是十分恰当的。

4. 王子和他的妹妹公主乙落入异教神之手,被变成马,那被降至动物水平,推入潜意识世界。可以推断他们在具有成人的本来面目时属于集体意识范畴。但他们究竟为何许人也?

要回答这个问题,我们必须从事实中推出他们无疑是与主人公和公主甲相对应之人。他们与后者相关也因为他们充当坐

---

① “自思身悬遭风树,
整整九夜不着地;
长矛伤我身,
献给自己及奥辛。
无人知晓这棵树,
下面生有什么根。”
Hovamol,139。——原注

② 参见尼采《阿里亚顿哀歌》中所描写的上帝的体验:
“我是你的源泉,
最凶残的猎人!
又是最骄傲的囚徒,
你这云后的盗贼!”
——原注

骑，因而好似他们的低级的、动物的那半。正因为其几乎全为潜意识，动物才总是象征隐藏在人体本能生活暗处的精神领域。主人公骑雄马，其特征为偶数（阴性）4；公主甲骑只有三腿的母马（3＝阳性之数）。这些数字表明变为动物导致了性别之改变：雄马具有阴性特征，母马具有阳性特征。心理学可以这样证实此种变异，倘人为（集体）无意识所控制，不仅会有更难遏制的本能世界的侵入，而且某种阴性特征也会露面。对此我建议应称之为“女性意向”。另一方面，如果一位女人为潜意所统治，其女性本质的较阴暗部分，加上显著的男性特征就会更加暴露无遗。后面这些特征包含在男性意向①这一术语中。

5. 然而，根据这篇神话，那双兄妹的动物形式是“非真实的”，纯粹是由于异教猎神的影响所致。如果他们只是动物的话，我们便可安于这种解释，但那样便会以不应有的缄默忽视了性别变异的新颖喻示。两匹白马绝非普通的马：它们是具有超凡力量的神兽。因此，由魔法产生的马所出自的人也定有超凡的东西。这则童话对此未加评论。但设若我们假设两个动物形式相当于主人公和公主的低于人类的因素是正确的话，那么其人的形式——王子和公主乙——须相当于他们的超人因素。原是猪倌的超人品质从其成为英雄，实际上是半神这一事实表现出来。因他不再与猪为伍，而是爬上世界之树。像沃丹一样，他差点成了那里的囚犯。同样，如果他原本与猎人无相似之处，就不会变得与他类同。公主甲之被囚于世界之树巅上亦证明了其中选殊荣。至于她与猎人同床共枕（如故事所述），说明她实为上帝的新娘。

正是这些英雄主义和中选的不凡力量近乎超人。它将两个

① 参见艾玛·荣格《论男性意向之本质》。——原注

凡人卷入超人的命运。因此，在俗世里，猪倌成了国王，公主得到了一个体面丈夫。但由于在神话中，不仅有凡俗世界，而且有魔幻世界。人类命运并非拥有终极世界，故神话不会将魔幻世界发生的事略去不提。在那个世界中，有一个王子和一个公主陷入邪恶精灵的魔力之中。而邪恶精灵自己亦身处困境，没有外部帮助也难脱身。故而降于猪倌和公主甲头上的人之命运在魔幻世界中有其对应。但由于猎人是一异教神形象，这样便升至英雄和诸神情人的世界。因此，这种对应超出了魔幻世界而进入神圣和精神领域。在那里，邪恶精灵，魔鬼自身——或至少是一个魔鬼——被表现为三颗钉子的同样巨大或更加巨大的对立因素所镇住。敌对双方的这种尖锐冲突为全剧之主线，显然是上下三一之间的矛盾，或用神学的话来说，是基督教上帝与具有沃丹[①]特征的魔鬼之冲突。

6. 如要正确理解这个故事，我们须从这个最高度出发。因故事发端于邪恶精灵的首次僭越。此举的直接后果是被钉。身陷困境的他需要外面的帮助。由于帮助不可能来自上面，只有从下面获取。一个充满童稚冒险精神的猪倌，其鲁莽和好奇足以使他爬上世界之树。如果他跌下摔断了脖子，无疑人们会说："是什么恶魔给了他这个疯念头，居然去爬那么大的树！"他们如是说也并非一无是处，因那结局确是魔鬼所求之不得的。掠走公主在凡世是犯罪行为，施法术——如我们所思——于半神的兄妹在魔幻世界也是罪恶滔天。我们虽不知道，但此滔天之罪却有可能犯于施魔于公主甲之前。两情节都说明邪恶精灵在俗世和魔幻世界都犯了禁。

---

① 至于沃丹的三一特征，参见林克《沃丹与日耳曼的命运信仰》，第142页，他的马也被描写成只有三腿。——原注

助人者或拯救者竟是个猪倌，恰似圣经中那个回头浪子，这一点不是没有深意。他出身低微，与炼金术中关于拯救者的概念极为相似。他的第一解救行为是将邪恶精灵从天罚中释放出来。此举是解结的第一步，全剧的矛盾由此展开。

7. 这故事的寓意是非常奇特的，结局是令人满意的，因猪倌和公主甲结成伉俪，成为王族。王子和公主乙同样庆祝他们的婚礼，只是根据旧时君权特征，带有乱伦的形式。这尽管有些令人反感，在半神化的圈子中毕竟是司空见惯的。[①] 但我们会问，邪恶精灵到底又怎样呢？正是他从应得的惩罚中逃出才牵动了全局。邪恶猎人被两马踏成碎片，这对精灵来说不会造成永久性的破坏，显然他是消失得无影无踪了，但只是在表面上如此。因为他毕竟在身后留下了踪迹，即世俗世界和魔幻世界那难得的皆大欢喜。四之两半，一半为猪倌和公主甲，一半为王子和公主乙，都凑到一块，合为一体了：现在两对伉俪相互对应，既平行又分隔，因一对属世俗世界，一对属魔幻世界。尽管差别明显，隐秘的心理学上的联系，如我们所见，是存在其中的。这使我们得以从一对推知另一对。

谈到从最高点展开其剧情的神话，我们可说半神世界先于世俗世界并从自身产生出后者，正如半神世界须被视作起自神祇世界一样。这样来看的话，猪倌和公主甲不过是王子和公主乙之凡世模拟物。而后者亦是神圣原型的后生。我们还不应忘记养马之女巫属猎人之异性伙伴。她颇有些像古时的埃坡娜（凯尔特人之司马女神）。不幸我们未被告知变人为马的法术是怎样发生的。但显然女巫是插手其中的，因两马都是她饲养，故

---

① 他们是兄妹的假设从雄马称雌马为“妹妹”这一点得到证实。这也许只是一个比喻而已。另一方面，我们不论视其为比喻与否，妹妹就是妹妹。而且，乱伦在炼金术和神学中起着重要作用。——原注

从某种意义上讲,是她的杰作。猎人和女巫形成一对——一对神圣长辈在魔幻世界地下阴间的反映。前者在基督教中心思想中是显而易见的。这个思想就是基督和他的新娘,教会。

如果我们想从人格上解释这则故事,此尝试应建立在这一事实上:原型并非胡乱编造之物,而是潜意识心理的自在因素。它在任何编造构想之前便已存在。它们代表心理世界不可改变的结构。其"现实存在"因其对意识心灵的决定性作用而得到证实。因此,人属的一对[1]必为潜意识中的另一对相对应是重要的心理现实存在,只是表面上后一对仅为前一对的反映。实际上高贵的一对作为先验存在,总是首先出现。常人的一对在时空上是永恒原始意象的个人具体化,因此具有更重要的意义——至少在铭刻在生物连续统一体之心理结构中如此。

那么,我们可以说猪倌代表在上界有精神伙伴之"兽"人。伙伴之王室出身表明其与先在的、半神的一对之联系。从此角度看,后者象征人所能变成之一切,只要他在世界之树上爬得足够高。[2] 因一当年轻猪倌爬至获得自身高贵的女性的一半高度,他便接近那对半神并升为皇族。这一点是具有普遍意义的。在基督徒罗森克莱兹之《炼金术婚姻》中,我们遇到同样的主题。其中国王的儿子必须首先将其新娘从一摩尔人手中解救出来。新娘自愿献身给摩尔人作妾。摩尔人代表炼金术中藏有秘密东西的"黑人",形成另一与我们"神话题材"相同的思想。或用心理学的话来说,是这个原型的另一变种。

正如炼金术一样,我们的神话描述了补偿意识及基督教情景之潜意识作用,描写了将基督教思想教会概念的框框,寻找中

---

① 说其人属是因为女性意向为人所取代。——原注

② 巨树相当于炼金术士的哲学树。凡人与女性意向之会合,化作人鱼往下游可在所谓"Ripley Scrowle"中可以找到。参见《心理学与炼金术》257 页。——原注

世纪和当今尚未解决的问题之答案的精神活动。从第二对王族伉俪的形象中不难看出其与基督教配偶概念的一致。猎人和女巫的形象是那概念的歪曲，是转向返祖的、潜意识的沃丹思想。其为德国童话之事实使得这情形尤为有趣，因这同样的沃丹思想是国家社会主义的心理教父。在世人眼里，此现象将它歪曲降至最低级状态。① 另一方面，这神话说明人是有可能达到整体，成为完善的，只是非要有黑暗精神的配合不可。后者确实是(赎罪)和个体化的一个设定之因。通过对整个人性所向往的，在基督教教义中曾预示的这一精神发展之目标的彻底歪曲，国家社会主义摧毁了人的道德自主性，建立了荒谬的国家极权主义。童话告诉我们要想战胜黑暗势力该如何行动：以子之矛攻子之盾。如果猎人之魔阴间仍属潜意识，如果国家的杰出人物鼓吹教条主义甚于认真对待人的心理，这一点自然是做不到的。

六、结　束　语

当我们思索以原型形式出现在童话和梦中的精神，发现它展示了一幅与意识精神概念截然不同的图画。在这里，精神分离出如此多的意义。精神本是具有人或者动物形式的东西，是从外部降诸人的一个魔法师。但我们的材料显示意识扩张的迹象。它渐渐开始占领原属潜意识的领域，并至少部分地将那些魔法变为自愿行为。人不仅征服自然，而且征服精神，却没意识到自己在干什么。对于贤明的人来说，当他认识到自认为是精神的东西不过是人类精神，归根到底是他自己的精神时，就好像是在纠正一个谬误一般。旧时所预言魔法的一切超人因素，不

① 参见我的《沃丹》。——原注

论好坏,都被降至“合理”的程度,好像它们纯属夸张似的。一切似乎都处于最好的秩序之中。但过去的一致信义真是纯属夸张吗?如果不然的话,那么精神的结合无异于使其成为魔鬼。因从前蛰伏于自然界的超人精神力量投射入人性之中,极其危险地使其具有了无限超出人格范围的力量。我向睿智的理性主义者提出这个问题:其理性的归纳导致了对精神和物质的有益控制了吗?他会骄傲地罗列物理学和医学的发展;从中世纪蒙昧中解放出来的精神;还有——作为善意的基督徒——我们摆脱了对魔鬼之恐惧。但我们会继续问:我们所有其他的文化成就又导向了什么呢?可怕的回答就在我们眼前:人并未摆脱什么恐惧,骇人的梦魇笼罩着世界。迄今为止,理性可悲地失败了。人人想避免的那东西迅猛地向前滚进。人获得许多有用的发明,但与此相抵的是,他却撞开了深渊,他将怎么办——何处才能刹车?上次大战后,我们期待着理性:我们仍在继续期待。但我们已对原子裂变的可能性着迷,指望着黄金时代之将至——这必将导致对孤寂的憎恶的无限增大。所有这些是谁,是什么所引起的呢?不是别的,正是那无害的(!),智慧的,富有创造性的,理智得可爱的人之精神。不幸,它全然不知仍附其身的魔幻。更糟的是它竭力避免正视自己的尊容,而我们大家都疯狂地为它推波助澜。老天竟使我们防范心理学——那“堕落玩意”可能导向自我认识!我们尽可去开战吧,反正总有他人去担当咎责。无人看到整个世界正被驱使去干其恐惧地逃避的事情。

坦白地说,在我看来过去的年代并未夸张,精神似乎并未摆脱魔影。而人类由于科学技术的发展,着魔的危险有增无减。确实,精神既可为善,又可为恶效力。但是否将善歪曲为恶却取决于人的自由——即意识——决定。人最深重的罪孽是无意识,但它却为理应为人类师长和楷模的人极其虔敬地纵容娇惯。

我们什么时候才能不再视人之这种野蛮状态为当然？什么时候才能严肃认真地寻求方法途径驱妖祛邪，将人从着魔和无意识状态中解救出来，并使这成为文明的首要任务？难道我们不明白所有的皮毛修补和改良并不能触及人的内在本质，而且一切最终都取决于运用科学技术的人能否有责任感么？基督教给我们指明了道路，但事实证明它尚未触及到足够的深度。还要多深的绝望才能使世界负责的领袖们睁开眼睛，以此至少使他们自己免受诱惑？



论分析心理学与诗歌的关系①

荣格 著
冯川 译

讨论分析心理学对诗歌的关系，这一任务，尽管困难，却为我提供了一个难得的机会，就心理学与艺术的关系这一众说纷纭的问题，勾划出我的基本观点。心理学与艺术尽管不能进行比较，但它们之间无疑存在的紧密联系却需要我们加以研究。这些联系来自这一事实：艺术实践是一种心理活动，既然如此，也就可以从心理学角度加以考察。从这一点考虑，艺术也像所有一切心理动机而产生的人类活动一样，对心理学来说是一个适合的课题。尽管如此，这种从心理学观点出发的表述，如果付诸实践，却必须包含一个明确的界限。可以成为心理学研究课题的，只是那属于创作过程的方面，而不是那构成艺术本质属性的方面。艺术本身是什么？这样一个问题，不可能由心理学家来回答，只能从美学方面去探讨。……

艺术本质上并非科学，科学本质上也并非艺术。心灵的这两种领域各自保持着某种对它们自己说来是独特的东西，并且只能用它们各自的术语来进行解释。因此当我们谈论心理学对

---

① 译自《荣格文集》第15卷，纽约，1971年版，本文前面部分略有删节。

于诗歌的关系时，我们将仅仅讨论艺术中可以交给心理学深入考察而并不亵渎其性质的方面。心理学家关于艺术所不得不说的一切，都将被限制在艺术创作过程的问题上，而与艺术最隐秘的本质无关。……

为了公正地对待一部艺术作品，分析心理学必须使自己完全摆脱医学偏见。因为艺术作品并非疾病，并且因此需要一种不同于医学考察的考察。医生自然必须寻找致病的原因以便彻底根治疾病，但同样自然地，心理学家也必须严格地采取一种完全相反的态度来对待艺术作品。他不是去研究它在人性中的普遍决定因素，而是首先深入探究它的意义，并且只是为了保证使自己更充分地懂得它的意义，才去考虑那些决定因素。个人原因与艺术作品的关系，不多不少恰好相当于土壤与从中长出的植物的关系。通过了解植物的产地，我们当然可以知道并理解某些植物的特性，对植物学家来说，这也是他的全部家当中的一个重要组成部分。但却没有人会同意说，对植物本身说来，一切重要的东西就已经都被发现了。医生面临病因学问题时亟需知道的病人的个人倾向，对分析艺术作品完全不适用。因为一部艺术作品并不是一个人，而是某种超越个人的东西。它是某种东西而不是某种人格，因此不能用人格标准来衡量。的确，一部真正的艺术作品的特殊意义正在于：它避免了个人的局限并且超越于作者个人的考虑之外。

必须承认，以我个人的经验，一个医生很难做到完全抛开职业偏见，消除流行的生物学观点去考虑和看待一部艺术作品。但我也终于知道：尽管一种具有纯粹生物学倾向的心理学，可以在相当范围内对普通人作出解释，它却不能应用于艺术作品，更不能应用于那作为创作者的个人。纯粹因果性的心理学只能把个人降低为人类的物种成员，因为它的范围被限制在通过遗传

而输送，或从别的源泉而获得。然而艺术作品却并不输送也并不获得，它只是那些条件(因果心理学总是把艺术作品归结为这些条件)的创造性改变。植物并不仅仅是土壤的产物，它是一个有生命的，自身包含着自身的过程，这一过程本质上与土壤的性质没有任何关系。同样的道理，艺术作品中的意义和个性特征也是与生俱来的而不决定于外来因素。人们几乎可以把它描绘成一种有生命的存在物，它把人仅仅用作一种营养媒介，按照自身的法则雇佣人的才能，自我形成直到它自身的创造性目的得以完全实现。

但是这里我要预先作一点声明，因为我知道还有一种特殊的艺术类型也必须给以介绍。并非每一部艺术作品都是以我刚才描述的方式产生的，有一些文学作品(诗歌以及散文)完全是从作者想要达到某种特殊效果的意图中创作出来的。他让自己的材料服从于明确的目标，对它们作特定的加工处理。他给它增添一点东西，减少一点东西；强调一种效果；缓和另一种效果；在这儿涂上一笔色彩，在那儿涂上另一笔色彩；自始至终小心地考虑其整体效果，并且极端重视风格和造型规律；他运用最敏锐的判断，在遣词造句上享有充分的自由；他的材料完全服从于他的艺术目标，他想要表现的只是这种东西，而不是别的任何东西；他与创作过程保持完全的一致。且不管究竟是他有意使得自己成了创作过程的开路先锋，还是创造过程使他完全成了它的工具以致他根本意识不到这一事实，不管是哪种情况，艺术家都完全符合于他的作品，以致他的意向和才能不可能从创作过程中区分出来。我想，对这类艺术作品，没有必要从文学史上，或者从艺术家自己的言论中去征引例证吧。

同样，也没有必要征引例证来说明另一种类型的艺术作品，这些作品或多或少完美无缺地从作者笔下涌出。它们好像是完

全打扮好了才来到这个世界，就像雅典娜从宙斯的脑袋中跳出来那样。这些作品专横地把自己强加给作者：他的手被捉住了，他的笔写的是他惊奇地沉浸于其中的事情；这些作品有着自己与生俱来的形式，他想要增加的任何一点东西都遭到拒绝，而他自己想要拒绝的东西却再次被强加给他。在他的自觉精神面对这一现象处于惊奇和闲置状态的同时，他被洪水一般涌来的思想和意象所淹没，而这些思想和意象是他从未打算创造，也绝不可能由他自己的意志来加以实现的。尽管如此，他却不得不承认，这是他自己的自我表白，是他自己的内在天性在自我昭示，在表达那些他任何时候都不会主动说出的事情。他只能服从他自己这种显然异己的冲动，任凭它把他引向哪里。他感到他的作品大于他自己，它行使着一种不属于他，不能被他掌握的权力。在这里，艺术家并不与创造过程保持一致，他知道他从属于自己的作品，置身于作品之外，就好像是一个局外人，或者好像有一个与他无关的人，降临到异己意志的魔圈之中。

这样，在讨论艺术心理学的时候，我们就必须时刻牢记这样两种完全不同的创作方式。这对许多人说来是极其重要的，特别是在判断一部有赖于这种区分的艺术作品的时候。这个问题很早以前就被席勒感觉到了。我们知道，席勒试图用“感伤的”和“素朴的”概念来对艺术作品和创作方法进行分类。心理学家把“感伤的”艺术称为“内倾的”艺术，而把“素朴的”艺术称为“外倾的”艺术。内倾态度的特征是主体对反客观要求的自觉意向和目的的主观主张；外倾态度的特征则是主体对作用于他的客观要求的主观服从。根据我的看法，席勒的戏剧以及大多数诗歌，很好地解释了什么是内倾态度——诗人的自觉意向驾驭了材料。《浮士德》第二部则可以用来说明外倾态度，这时材料由于其自身的难以驾驭而被分开。一个更为明显的例证是尼采的

《扎拉图斯特拉》,在这里作者亲自观察到一个人怎样“变成了两个”。

根据以上所说,显然,一旦人们谈论的不再是那作为个人的诗人,而是那推动着诗人的创造过程,心理学的角度也就发生了转变。当兴趣的重心转移到后一个问题,诗人仅仅作为一个发生反应的主体而进入我们的视野。这一点,在我们讲过的第二种类型的艺术作品中十分明显,这时候诗人的自觉意识并不与创作过程保持一致。但它却并不适用于第一种类型的作品,这里诗人显得就是创作过程本身,他按照自己的自由意志进行创造,没有丝毫强迫的感觉,他可能甚至完全相信行动的自由,拒绝承认他的作品会是别的什么东西,而不是他的意志和才能的表现。

现在我们面临这样一个问题,对这个问题我们不可能从诗人们自己提供的证据作出回答。这确乎是一个只有心理学能够加以解决的科学问题。正如我过去所略略提及的那样,很可能诗人,当他显然是在自己内心中进行创造并且创作出正是符合他自己自觉意愿的东西的时候,却仍然完全被创作冲动所操纵,以致他根本意识不到有一种“异己的”意志。正如另一种类型的诗人,意识不到在那种似乎“异己”的灵感中,正是他自己的意志在对他说话,尽管那显然正是他自己的声音,诗人们深信自己是在绝对自由中进行创造,其实却不过是一种幻想:他想象他是在游泳,但实际上却是一股看不见的暗流在把它卷走。

无论如何,这并不是一个学院式的问题,而有着分析心理学的证据。研究表明:存在着多种多样的方式,通过这些方式,无意识不仅影响着,而且事实上指导着意识。但是,有什么证据来证明诗人,不管他自觉与否,都可以成为他自己作品的俘虏这样一种推测呢?证据可以有两种:直接的和间接的。那种以为自

己知道自己所说的是什么，实际上却说出了多于自己所知道的东西的诗人，提供了直接的证据。这种情形并不罕见。间接的证据可以在另一些情形中找到，这时，在诗人表面的意志自由后面，隐藏着一种更高的命令，一旦诗人自愿放弃其创造性活动，它就会再一次提出它那专横的要求。或者，每当诗人的作品不得不违背其意愿，它就会制造出心理的纠纷。

对艺术家的分析不断地表明：不仅创作冲动的力量，而且它那种反复无常、骄纵任性的特点也都来源于无意识。伟大艺术家们的传记十分清楚地证明了：创造性冲动常常是如此专横，它吞噬艺术家的人性，无情地奴役他去完成他的作品，甚至不惜牺牲其健康和普通人所谓的幸福。孕育在艺术家心中的作品是一种自然力，它以自然本身固有的狂暴力量和机敏狡猾去实现它的目的，而完全不考虑那作为它的载体的艺术家的个人命运。创作冲动从艺术家那里得到养育，就像一棵树从它赖以汲取养料的土壤中得到养育一样。因此，我们最好把创作过程看成是一种扎根在人心中的有生命的本质。在分析心理学的语言中，有种有生命的东西就叫做自主情结。它是心理中分裂了的一部分，在意识的统治集团之外过着自己的生活。依靠其能量负荷，它可以表现为对意识活动的单纯的干扰，也可以表现为一种无上的权威，驯服自我去完成自己的目的。这样看来，那种与创作过程保持一致的诗人，就是一个无意识命令刚开始行使就给以默认的人。而另一种诗人，既然感到创造性力量是某种异己的东西，他也就是一个由于种种原因而不能对之加以默认的人，因而也就是一个出其不意地被俘获的人。

可以预料，这种本源上的不同，是能够在艺术作品中觉察到的。因为在一种情况下，它是意识的产物，造型和设计都有着事先打算取得的效果。而在另一种情况下，我们要对付的却是一

种发源于无意识天性的事件;是某种蔑视意识,不依靠意识的帮助,任性地坚持自己的形式和效果,自己实现自己目标的东西。我们因此可以预料,那属于第一种类型的作品,无论如何不会超出我们的理解能力,它们的效果被作者的意图所限制,并且不可能超越那个限制。然而对另一种作品,我们却不得不有所准备,以对付某种超越了个人的东西,这种东西超越了我们的理解,在同样的程度上,它也中断了作者在创作过程中的自觉意识。我们将期待形式和内容的奇特,期待那只能凭直觉去领悟的思想,富有含蓄意义的语言,期待这样一些意象,这些意象由于最可能表现某种未知的东西而成为真正的象征——那通向遥远彼岸的桥梁。

总的说来,这些标准在实践中得到了确证。每当我们面对那些经过有意识的计划安排,有着特意选择的材料的作品,我们就发现,它符合于第一种特性;而如果是另一种作品,则符合第二种特性。我们以席勒的剧本作为一种情况,以《浮士德》第二部,或者最好以《扎拉图斯特拉》作为另一种情况,这些例子,很好地说明了这一点。但是,如果没有首先深入考察作者与作品之间的个人关系,我是不会把一个尚不为人所知的诗人的作品归入这类或那类范畴的。仅仅知道诗人属于内倾型或外倾型,这还并不够,因为任何一种类型的诗人,都可能一会儿以内倾态度进行创作,另一会儿又以外倾态度进行创作。从席勒的剧本不同于他的哲学著作,从歌德有着完美形式的诗歌不同于《浮士德》二部中材料的难以驾驭,从尼采的优美的格言不同于《扎拉图斯特拉》的激情迸发,都特别容易看出这一点来。同一个诗人在不同的时期可以采用不同的态度创作他的作品,正是取决于这一点,才有了我们现在所不得不应用的这一标准。

现在我们看见:问题本来就很复杂,而当我们考察那些与自

已的创作过程保持一致的诗人的情形时，问题则甚至变得更加复杂。因为它证明，那种表面上自觉的、目标明确的创作方式，不过是诗人的主观幻想，因而这类作品也就在诗人的意识范围之外具有种种象征的性质。这些象征的性质只会更加难以发现，因为读者也同样不能够超越诗人被时代精神所决定了的意识限度。在阿基米德的世界之外，没有一个支点，依靠这个支点他可以撬起自己的意识，使之脱离其时代的局限，从而能够洞察那深藏在诗人作品中的象征。因为象征，暗示着一种超越了我们今天的理解力的意义。

我提出这一问题，仅仅因为我不想让我这种类型学的区分，限制了艺术作品所可能有的意义。表面上看，这些作品似乎并没有什么言外之意，但是我们发现，一个已经过时的诗人，常常突然被重新发现。这种情形发生在我们的意识发展已经到达一个更高的水平，从这个高度上诗人可以告诉我们某些新的东西的时候。这些东西始终存在于他的作品之中，但却隐藏在一种象征里。只有时代精神的更替，才对我们揭示出它的意义。需要以一种新的眼光去看待它，因为旧的眼光只能从中看见它们所习惯于看的那些东西。这样一种经验应该使得我们提高警惕，因为它证实了我们先前的论证。然而那些公开使用象征的作品，却不需要这种精细的考察；它们富有想象和内涵的语言向我们大声疾呼，说它们具有某种言外之意。我们因此可以立刻就着手揣摩这一象征，即便我们可能并不能把它的意义解答得完全满意。任何一种象征，总是持续不断地对我们的思想感情发出挑战，这很可能就是为什么象征性作品如此富于刺激，为什么如此紧紧地揪住我们，并且为什么很少提供纯粹的审美享受的缘故。一部明显地不具有象征性的作品更多地诉诸我们的审美感受，因为它本身是完整的，并且实现了自己的目的。

你可能会问,那么,对于我们的基本问题即艺术创作的秘密,分析心理学能够作出什么贡献呢?到目前为止我所说过的一切都不能不仅仅与艺术的心理现象学有关。既然没有人能够识破自然的奥秘,你也不要期待心理学去做那不可能做到的事情和提供一种对创作奥秘的有效解释。心理学也同所有别的科学一样,对于更深地理解人生的种种现象,只有一份微薄的贡献,它并不比它的姊妹学科更接近绝对知识。

关于艺术作品的意义,我们已经谈得这样多,以至有人可能很难压抑这样一种怀疑:艺术究竟是否真的"意味着"任何东西。或许艺术根本就没有"意义",至少不是我们所理解的意义。或许艺术就像自然一样,在自身之外根本就不"是"和不"意味"任何东西。难道"意义"必然超出纯粹的阐释——一种由于理性对于意义的饥渴而暗中塞给了物的阐释吗?据说,艺术就是美,而"美的事物就是永恒的欢乐"。它不需要意义,因为意义同艺术没有任何关系。在艺术的领域内,我必须接受这种表述所包含的真理。但当我谈论心理学对于艺术的关系时,我们却置身于这一领域之外,因而也就不可能不进行思考。我们必须解释,我们必须找出事物的意义,否则我们就根本不可能对他们进行思考。我们不得不把生活和事件(它们本来是自身包含着自身的过程)碎裂成意义、表象、概念,虽然明知道这样做只是使我们更加远离那生动的神秘。在我们自己也被卷入创造过程的时候,我们当然是既不明白也不理解;而且的确我们也不应该理解,因为对于直接经验没有比认识(cognition)更为有害的事情了。但是为了认识和理解的需要,我们却必须使我们自己与创造过程相分离,以便从外面来观察它。只是这时,它才变成了一种表象,这种表象表达了我们必然称之为"意义"的东西。一种纯粹的现象,在它与其他现象发生联系而成为某种东西之前,是有意

义的。它扮演着确定的角色,服务于一定的目的,发挥着有意义的影响。而当我们看见了所有这一切,我们就获得了一种感觉,仿佛我们已经理解和解释了某种东西。这样我们也就迎合了科学的需要。

在此之前,当我把艺术作品说成是从肥沃的土壤中长出来的一棵树的时候,我们同样也可以拿它同孕育在母胎里的婴儿相比。但既然一切比喻都是跛脚的,所以我们最好还是坚持使用较为清楚的科学术语。你们会记得,我曾经把孕育在艺术家心灵中的作品说成是一种自主情结。我用它来指一种维持在意识阈下,直到其能量负荷足够运载它越过并进入意识门槛的心理形式。它同意识的联系并不意味着它已被意识同化,而仅仅意味着它能够被意识觉察。它并不隶属于意识的控制之下,因而既不能被禁止,也不能自愿地再生产。这一情绪的自主性表现为:它独立于自觉意志之外,按照自身固有的倾向显现或消逝。创造情绪同别的自主情绪一样,具有这一特性。在这方面它为病理过程提供了一个类比,因为这些病理过程也是以自主情绪的存在为标志的,特别在精神躁动的病例中是这样。艺术家那种神圣的迷狂,危险地接近于病理状态,尽管两者并不是同一件事情。比较的中介就是自主情绪。然而自主情绪的存在本身却并非病理现象,因为正常人也会暂时地或持久地落入它的控制之下。这种事实不过是心理的一种正常特性。对一个人说来,意识不到自主情绪的存在仅仅表明一种高水平的无意识。任何一种在某种意义上是分化了的典型态度,都显示出想要成为自主情绪的倾向,而在多数情况下,它实际上也做到了这一点。重说一遍,每一种本能或多或少都有一种自主情绪的特征。因此,自主情绪本身,并没有任何病态的成分。只有当它表现出频繁的骚扰的特征,它才是疾病的症状。

自主情绪是怎样形成的呢?由于某些我们不能在此详加讨论的理由,心理中迄今尚未被意识到的一部分开始了活动,并通过激活与之有联系的邻近区域而发展了势力。这一活动所需要的能量当然要靠从意识中提取,除非意识碰巧与自主情绪保持一致。但这种情形若不发生,能量的疏导就产生了那种被让内称之为"精神水准下降"的情形。自觉兴趣,意识活动的强度渐渐减弱,或者导向淡漠——一种对艺术家说来十分常见的情形,或者导向意识功能的退向性发展,即意识功能回归到童年的和古代的水平并经历了某种类似退化的演变。让内所说的那些"意识功能的低级部分"被推到了前台;人格中本能的方面压倒了道德伦理的方面,童年的方面压倒了成熟的方面,不适应的方面压倒了适应的方面,而这也正是我们在许多艺术家身上所看见的那种情形。这样,自主情绪就依靠从人格的自觉控制中汲取的能量而得到发展。

但是自主的创造性情绪究竟存在于什么地方?关于这一点,只要艺术家的作品还没有给我们提供一种可以窥测其基础的手段,我们也就几乎什么也不知道。作品给我们呈现的是一幅完成了的画面。这一画面,只有在我们能够承认它是一种象征的时候,才是可以进行分析的。但是如果我们不能从中发现任何所象征的价值,我们也就仅仅证实了:它并没有什么言外之意,或者换句话说,它实际上的价值并不会超出它看上去的价值。我使用"看上去"这个词,是因为我们自己的偏见可能妨碍对艺术作品的较为深刻的鉴赏。不管怎样,我们从中找不到进行分析的刺激和出发点。但如果是象征性作品,我们则应该记得格尔哈德·霍普特曼的名言:"诗歌在词汇中唤起对原始语词的共鸣。"因此,我们所应该追问的问题就应该是:"隐藏在艺术意象后面的,究竟是什么样的原始意象。"

对这个问题需要作一点说明。我假定我提议进行分析的艺术作品，作为一种象征，不仅在诗人的个人无意识中，而且也在无意识神话学领域内有着它的源泉。无意识神话学的原始意象是人类共同的遗传物，我把这一领域称为“集体无意识”，用以区别于个人无意识。我把后者看作是所有心理过程和心理内容的总和，这些心理内容和心理过程能够并且常常成为意识，但是随后却由于它们的不受欢迎而被压抑并停留在意识水平之下。艺术也从这一领域接收贡品，但只是不法的贡品：它们的强大优势只能使艺术作品成为一种病兆，而不可能使它成为一种象征。我们可以毫无损失毫无遗憾地把这类作品留给弗洛伊德使用的净化法。

与这种相对说来较为浅层并直接给予意识阀下的个人无意识相反，集体无意识在正常情况下并没有显示出要变成意识的倾向，它也不可能通过任何分析技术而被带进回忆，因为它既未遭受压抑也没有被遗忘。集体无意识不能认为是一种自在的实体；它仅仅是一种潜能，这种潜能以特殊形式的记忆表象，从原始时代一直传递给我们；或者以大脑的解剖学上的结构遗传给我们。没有天赋的观念，但是却有观念的天赋可能性。这种可能性甚至限制了最大胆的幻想，它把我们的幻想活动保持在一定的范畴内。可以这样说，一种天赋观念，如果不是从它的影响，那就根本不能确证其存在。它们仅仅在艺术的形成了的材料中，作为一种有规律的造型原则而显现，也就是说，只有依靠从完成了的艺术作品中所得出的推论，我们才能够重建这种原始意象的古老的本原。

原始意象或者原型是一种形象（无论这形象是魔鬼，是一个人还是一个过程），它在历史进程中不断地发生并且显现于创造性幻想得到自由表现的任何地方。因此，它本质上是一种神话

形象。当我们进一步考察这些意象时,我们发现,它们为我们祖先的无数类型的经验提供形式。可以这样说,它们是同一类型的无数经验的心理残迹。它们为日常的、分化了的、被投射到神话中众神形象中去了的精神生活,提供了一幅图画。但神话形象本身却不过是创造性幻想的产物,它们仍然免不了要被翻译成概念性的语言。存在的当然仅仅是这种语言的开端,但必要的概念一经创造出来,却能为植根于原始意象中的无意识过程,提供一种抽象的、科学的理解。每一个原始意象中都有着人类精神和人类命运的一块碎片,都有着在我们祖先的历史中重复了无数次的欢乐和悲哀的一点残余,并且总的说来始终遵循同样的路线。它就像心理中的一道深深开凿过的河床,生命之流在这条河床中突然奔涌成一条大江,而不是像过去那样在宽阔而清浅的溪流中向前流淌。无论什么时候,只要重新面临那种在漫长的时间中曾经帮助建立起原始意象的特殊环境,这种情形就会发生。

这种神话情境的瞬间再现,是以一种独特的情感强度为标志的。仿佛有谁拨动了我们很久以来未曾被人拨动的心弦,仿佛那种我们从未怀疑其存在的力量得到了释放。那使得生存斗争如此疲劳不甚的仅仅是这样一个事实:我们不得不不断地对付种种个人的、非典型的(atypical)情境。因此下述情形就不足为怪:一旦原型的情境发生,我们会突然获得一种不寻常的轻松感,仿佛被一种强大的力量运载或超度。在这一瞬间,我们不再是个人,而是整个族类,全部人类的声音一齐在我们心中回响。个体的人不可能充分发挥他的力量,除非他从我们称之为理想的集体表象中得到援助。这些理想释放出所有深藏的、不为自觉意志所接纳的本能力量。最有影响的理想永远是原型的十分明显的变体,正如它们显然来自把自己租借给譬喻这个事实一

样。举例来说，乡土（mothercountry）显然是母亲（mother）的譬喻，正如祖国（father-land）显然是父亲（father）的譬喻一样。那种激励我们的力量并不来自譬喻，而来自我们故乡土地的象征价值。在这里，原型是原始人及其赖以生存的土地（在这土壤中容纳着他祖先的幽灵）的神秘的参与。

原型的影响激励着我们（无论它采取直接经验的形式，还是通过所说的那个词得到表现），因为它唤起一种比我们自己的声音更强的声音。一个用原始意象说话的人，是在同时用一千个人的声音说话。他吸到、压倒，并且与此同时提出了他正在寻找着加以表现的观念，使这些观念超出了偶然的和暂时的意义，进入永恒的王国。他把我们个人的命运转变为人类的命运，他在我们身上唤醒所有那些仁慈的力量，正是这些力量，保证了人类能够随时摆脱危难，度过那漫漫长夜。

这就是伟大艺术的奥秘，也正是它对于我们的影响的奥秘。

创造的过程，在我们所能追踪的范围内，就在于从无意识中激活原型意象，并对它加工造型精心制作，使之成为一部完整的作品。通过这种造型，艺术家把它翻译成了我们今天的语言，并因而使我们有可能找到一条道路以返回生命的最深的泉源。艺术的社会意义正在于此：它不停地致力于陶冶时代的精神，凭借魔力召唤出这个时代最为缺乏的形式。艺术家得不到满意的渴望，一直追溯到无意识深处的原始意象，这些原始意象最好地补偿了我们今天的片面和匮乏。艺术家捕捉到这一意象，他在从无意识深处提取它的同时，使它与我们意识中的种种价值发生关系。在那儿他对它进行改造，直到它能够被同时代人所接受。

民族和时代也像个人一样，有它们自己独特的倾向和态度。“态度”这个词，透露出为每一种明显的倾向所必需的偏见。倾向暗含着排斥，而排斥则意味着许多在生活中发挥作用的心理

要素,因为与普遍态度不相容而被剥夺了存在的权利。正常人可以遵循这种普遍倾向而不感屈辱和伤害,但那些由于不能忍受高楼大厦而迁居穷乡僻壤的人,会最先发现这些等待着在集体生活中发挥其作用的心理要素。这样,艺术家适应能力的相对缺乏反而变成了他的有利条件;它保证了艺术家遵循他自己的渴望,远离那已经被人走过的道路,去发现那将要迎合他那时代的无意识需要的东西。因此,正如个人意识倾向的片面性从无意识的反作用中得到纠正一样,艺术也代表着一种民族和时代生命中的自我调节过程。

我知道在这一讲中,我仅仅能够勾划出我的观点的粗略轮廓。但是我希望,那些我不得不省略了的部分,也就是说它们在艺术作品中的实际应用,已经被你们自己的思想所填补,这样也就给了我抽象的理智框架以新鲜、生动的内容。

从我们的体验看尼采哲学[①]

托马斯·曼　著
魏育青　译

1889年初，尼采精神病发作的消息从都灵和巴塞尔传来时，全欧洲一些对这位命乖运蹇的巨擘已有所知的人也许接二连三地发出了奥菲莉娅式的喟叹：

"啊，一颗多么高贵的心是这样殒落了！"[②]

接下去的诗句叹惋这骇人听闻的不幸：如此高尚的理性"被疯狂一阵摧残"[③]，现在犹如走调的钟磬奏出了不和谐的声响。这些诗句中有不少移来形容尼采也同样不爽毫厘，尤其是那句颂词"一代观瞻所共仰"[④]（施勒格尔[⑤]的译文），奥菲莉娅哽咽着以此总结了她对哈姆雷特的赞美。我们不由地要使用"有魅力"

---

① 译自 *Thomas Mann: Neue Studien*, Bermann Fischer Verlag Stockholm, 1948。

② 见莎士比亚所著悲剧《哈姆雷特》第三幕第一场。译文从朱生豪、林同济。——译注

③ 见莎士比亚所著悲剧《哈姆雷特》第三幕第一场。译文从朱生豪、林同济。——译注

④ 见莎士比亚所著悲剧《哈姆雷特》第三幕第一场。译文从朱生豪、林同济。——译注

⑤ 奥古斯特·威廉·封·施勒格尔（1767—1845），德国文学批评家、语言学家，译有莎剧9卷。——译注

这一措辞,确实,要在全部世界文学和整个思想史中上下寻索一位比西尔斯马力亚的隐居者[①]更具魅力的人物,只能是一无所得。不过,这一魅力与数百年来从莎士比亚的性格杰作多愁善感的丹麦王子身上散逸出来的魅力极相类似。

尼采——奥菲莉娅或许会称这位思想家和文学家为"人伦的雅范"[②]——是一种集欧罗巴精神于一身、具备文化的丰富性和复杂性的非凡现象。这现象纳汇了浩浩已往,或多或少有意识地进行模拟仿效,从而提醒、重复已往,神奇地使已往再度成为现实。我毫不怀疑,这位伟人在他演出的,我几乎要说在他主办的生命悲剧中意识到了自己酷爱哈姆雷特气质的面具。至于我自己,作为激情满怀、心无旁骛的读者和下一代的"观瞻者",我对这一亲缘关系早有所觉,并且体验到了那种正是对青春情感不啻新颖、激越和深刻的感情交织:敬畏和怜悯的交织。这种感情交织对我来说始终不是陌生的。它是对这样一个灵魂和精神的悲剧性同情:这一灵魂负荷过重,使命过繁,它有治学的职责,却无治学的天赋,因此像哈姆雷特一样举鼎绝膑;这一灵魂柔情脉脉、优雅善良、需人抚爱,以高贵的友谊为重,绝非为孤独而生,但它偏偏在无比冷酷的孤独、罪人的孤独里受尽煎熬;这一精神原本圣情诚笃,一心崇奉上帝、恪守虔诚敬神的传统,但它仿佛被命运拽着头发,拖进了深渊,成了一个野蛮、迷醉、舍弃一切虔诚、狂热地与自己天性为敌的预言家,宣告冲天蛮力、铁石心肠和邪恶即将到来。

这位哲人的生活弯道上布满不可思议的历险奇遇。确乎难以逆睹。要对此有所了解就必须考察一下他的出身及他个性形

---

① 指尼采。西尔斯马力亚系瑞士一疗养地名,1881—1888 年尼采在此度过夏日。——译注

② 见《哈姆雷特》第三幕第一场,译文从朱生豪。——译注

成时受到的影响——他的本性丝毫没有感到这些影响有什么不相称。1884年即德国一次资产阶级革命爆发前4年，尼采出生于德国中部乡间一个有声望的家庭里，父族母族均为牧师世家。具有讽刺意味的是，他的祖父著有《传之久远的基督教——论平息当今的骚动》，他的父亲是一位廷臣、普鲁士公主的教师，因受弗里德里希·威廉四世的青睐而取得了牧师职位。崇尚贵族礼仪，绳趋尺步，荣誉感，严守次序，这些就是尼采父母家的传统信条。父亲早逝后，这个男孩居住在笃信上帝、忠君保皇的官吏之城瑙姆堡。周围人们说他"非常听话"，是个有名的模范学生。他稳重而讲礼貌，虔诚且有激情，因此得了一个外号"小牧师"。流传着一则颇能反映他性格特征的轶事：一天回家途中，天突然下起了暴雨，尼采还是依旧迈着从容不迫的步伐，因为学校规定孩子们在街上务须行为端庄有礼。在闻名遐迩的瑙姆堡皇家学校①的修道院式的严厉管束下，他出色地完成了高级文科中学的学业。他倾心神学，酷嗜音乐，最后却决定攻读古典语文学，在莱比锡受教于严师里彻尔门下。他成绩斐然，以致在尚未结束炮兵服役生活，几乎还未脱稚气的时候，就登上了大学讲坛，而且是在以古板虔诚著称的贵族之城巴塞尔。

我们看到了一位天分极高的标准贵人，似乎他朝着行为无可指摘、正派富有教养的方向继续发展是毫无疑问了。然而，事实并非如此。在这个基础上，他竟被推入了无路可走的绝地！他竟"迷途"误上了死亡的巅峰！人们在作道德和精神判断时常用的"迷途"这个词源于登山运动员的语言，原来指的是在高山上进退维谷，难免一死这样一种困境。将这个词用在一个不仅无疑是19世纪后叶最杰出的哲学家，而且也是整个思想王国中

① 著名学校(1543—1935)，费希特等名人均出于此。——译注

最无畏的英雄之一的伟人身上,听起来像是庸人腔调。雅各布·布尔克哈特[①]——尼采如同景仰父亲一样地景仰他——并非庸人,然而他却在这位青年朋友的思想倾向中发现了这样一种愿望以至意志:迷途,误入歧途而丧生。于是布尔克哈特明智地舍尼采而去,以一种无所谓的态度——这曾是歌德的自我保护法——抛弃了尼采……

是什么折磨尼采,挥舞皮鞭将尼采逼上了无路可走的峭壁,最后惨死在思想的十字架上?是他的命运——而他的命运则是他的天才。不过,他的天才还有另外一个名字。这名字是:病——不是此词模糊的、一般的、极易与天才概念联系起来的意义,而是指一种理智,这种理智是如此的特殊和病态,以致人们不免又被怀疑成对艺术一窍不通,被指责为企图以此贬抑一位天才、一位作为语言艺术家、思想家和心理学家彻底改变了其时代氛围的天才的一生业绩。这种指责纯属误解。已经说过多次,我这里再重复一遍:病只是一种形于外的东西,关键在于这种形式与什么相联系、以什么充实自己。关键在于谁病了,是芸芸众生中的某个傻瓜——当然他不可能患上精神和文化方面的病——呢,还是一位尼采或陀思妥耶夫斯基式的人物。医学病理是真理的一个方面,所谓自然主义的方面。谁热爱作为整体的真理,谁决意说出真理,谁就不会出于精神的古板拘谨而否定可赖以观察真理的任何一个视角。默比乌斯[②]大夫撰写了一部书,从医学角度将尼采的发展史描写成一部进行性麻痹症的病史。人们对此颇多微词,而我对这种抱怨不敢苟同。默比乌斯以他的方式说出无可辩驳的真理。

---

① 布尔克哈特(1818—1897),瑞士文化艺术史学家。——译注

② 保尔·默比乌斯(1853—1907),德国精神病医生。——译注

1865年，21岁的尼采向大学同窗、后来成为著名梵语学者和吠檀多[1]专家的保尔·多伊森讲述了以下这段离奇的经历。青年尼采独自去科恩游玩，在那儿雇用了一个仆人带领自己参观该城的名胜古迹。下午的游览结束了。傍晚时，尼采请他的导游推荐一家值得光顾的饭店。可是那家伙——在我看来这是一个令人毛骨悚然的使徒——将尼采带入一所妓院。这位像少女一般纯洁、精神高尚、博学多才、虔诚羞怯的青年人发觉自己——他这样叙述道——一下子被五六个珠光宝气、衣如蝉翼的妖艳女人包围了。这位青年音乐家、语文学家和叔本华的崇拜者接着瞥见这魔鬼沙龙的正墙下放着一架钢琴，他认为这是——用他的原话来说——“这群尤物中唯一多情的本质”。于是便本能地穿过那些正以期待的目光注视着他的风尘女子，径直朝钢琴走去，弹奏了几段和弦。音乐驱散了纠缠他的魔力，融化了他心头的麻木，他心情坦然，终于逃了出来。

次日，他肯定是笑着将这奇遇告诉了同学，而没有意识到这一经历给自己留下了什么印象。这印象并非别的，正是心理学家称作“心灵创伤”的震动。这一震动对他的影响与日俱增，使他陷入幻想不能自拔，这证明了笃信上帝者对罪恶多么敏感。20年后问世的《扎拉图士特拉如是说》的第四部分即《在荒漠的女儿群中》这一章中有一首带有浓厚东方色彩的诗，这首诗以阴森可骇的戏谑表达了一种清心寡欲的苦难，心头的拘束压抑稍减，但诗却无聊得让人难受。在这首讲述“无比可爱的女友和猫咪杜杜和苏莱卡”的诗中，在这幽默得可怕的白昼云雨梦里，那些科恩神女“光彩眩目飘拂不定的小裙”又出现了。早年遇到的

---

① 吠陀的终结。指吠陀文献的一组成部分“奥义书”，或跋陀罗衍那所创的一种印度教教义理论。——译注

那些"珠光宝气、衣如蝉翼的妖艳女人"显然成了迷人的荒漠女儿的模特儿。进妓院后不过 4 年,尼采就来到巴塞尔医院。这位病人的口述被记录下来:以前他曾两度受到特殊感染。根据耶拿的病史,尼采首次碰上这类倒霉事是在 1866 年,这就是说,他逃出科恩妓院后一年又重访青楼,这次可不是魔鬼诱引他来的。在这里他染上了——有人说,他是故意染上的,为了惩罚自己——损害了但同时也大大地振奋了他的生活的东西。不错,由此而来的对整整一个时代的刺激作用亦是好坏参半的。

尼采日益虚弱多病,日益渴望自由,两者夹杂在一起,驱使他几年之后辞去了巴塞尔大学的教席。其实,虚弱多病和渴望自由乃是一回事。很久以前,这位对瓦格纳和叔本华五体投地的青年人就曾大声宣告艺术和哲学是生活的真正向导,而历史——他的专业语文学系历史的一个分支——则无力担此重任。他放弃了语文学,因病退职,从此以后,他生活得逍遥自在。这位朴素的房客在意大利、法国南方、瑞士的崇山峻岭到处漫游,四海为家,著书立说。他笔下的文字灿烂夺目,大胆地向时代挑战,心理上的激进有增无减,闪耀着日益刺眼的白光。在一封信中他自称是"一个除了希望逐日失去任一使人心境平和的信仰之外别无它求的人,一个在这与日俱增的精神解放之中寻找发现自身幸福的人。也许我还愿意成为一个更自由的精神,哪怕非我力所能及!"尼采早在 1876 年就作出了这一自白,这是他的命运、他的毁灭的前奏,这是一个人的先知——此人不由自主地试图由认识悟出超越人承受程度的残酷,并将奉献给世界一出震撼人心的悲剧:自我钉死在十字架上。

或许他本来可以像那位画家一样,在其作品旁落款:"作于痛苦中"。假使他这样做了的话,他就在不止一个意义上,换言之既在精神的也在肉体的意义上道出了真情。1880 年他在艾

舍尔大夫面前直言不讳:“我的生存是一副可怕的重担。倘若我不正是在这种苦难状况中,在这几乎绝对的断念中从事了一些极富教益的精神道德领域的尝试和实验的话,我早就卸下这副重担了……持续不断的疼痛,每天总有几小时被一种极似晕船症的感觉纠缠着,半瘫痪一般连说话都感到困难,疾病剧烈地交替发作(最近一次发作时我三天三夜呕吐不止,我渴望死亡)……我简直不知道怎么向您描绘这无休无止的折磨,脑袋和眼睛不停地胀痛,从头到脚都像是瘫痪了!……”他似乎对这些病痛的性质和起因一无所知——甚至他的医生们亦复如此!——,这是难以理解的。后来他渐渐地认定这些病痛发源于脑子,是遗传病在作祟。他以为他父亲是死于“脑软化”。这无疑有悖事实,其父尼采牧师是不慎跌了一跤,脑部受伤而撒手人寰的。尼采全然不知自己的病因,或者讳疾忌医,这只能以一个事实来解释:即他的疾病和他的天才同条共贯,两者一起发展;一切皆能成为天才的心理学家豁然大悟的客体——除了本身的天才之外。

准确地说,天才是惊羡赞叹、过分自尊和极度傲慢的对象。尼采绝顶天真地大肆颂扬所患痼疾使人幸福的另一面:回光返照式的欣快,感到缺憾已有所补,获得克服自卑心理的过度补偿,这是尼采这一形象的组成部分。他的这种颂扬在《瞧!这个人》中达到了极致,他在这部几乎无拘无束、狂放不羁的后期作品中赞美那种闻所未闻的灵肉高涨状态,正是在这一状态中尼采以令人难以置信的高速度一挥而就《扎拉图士特拉如是说》。这一力作文采斐然,不同凡响,从语言上说是真正的壮举,也许只有《善恶之彼岸》的行业工匠歌手序幕中的精湛分析和《权力意志》卷末对宇宙所作的狂热纵情的描绘能与之比肩。尼采在《瞧!这个人》中发问:“19世纪末,谁对强大时代的诗人称为灵

感的东西有一清晰的概念？若无人能此，我想描述一下这东西。”于是他开始状写顿悟、迷醉、振奋、授意、神力感和神权感，他不得不认为这一切乃是返祖回潮、魔性复归，是属于另外的、“较强大的”、离上帝较近的人类状态的，是置身于我们懦弱理智时代的精神可能性之外的东西。同时他又“在真实中”——然而什么是真实？体验抑或医学——描绘了一种有害的、讥嘲地先于麻痹萎陷出现的刺激状态。

尼采称《扎拉图士特拉》为一种业绩，与此相比人类的其他一切作为都显得贫乏可怜，囿于条件：尼采断定，歌德、莎士比亚、但丁一类的作家根本不能在这本著作的高度上呼吸片刻，所有伟人的精神和本性合在一起也无力说出扎拉图士特拉的片言只语。谁都会承认，这是尼采自我意识骄蹇不法，说明他的理智已失控出轨。诚然，将这点形诸笔墨，不啻一大乐事，但是在我看来不能这样做。再说，假使我进一步声明：我觉得尼采和《扎拉图士特拉》一书的关系纯属自负过誉的关系，那么，我也许只是暴露了自己的局限性。由于其圣经般的气魄，《扎拉图士特拉》成了尼采一生著述中“流传最广”的作品，但它远远说不上是他的至上佳篇。尼采首先是一位伟大的批评家和文化哲学家、一位师承叔本华学派的欧洲一流散文作家和随笔作家，他的天才在写作《善恶之彼岸》和《道德体系论》时达到了巅峰。诗人也许比不上批评家，这种见解对只会吟上几句风花雪月的人可能不无道理，但绝不适用于一部富于独创性的煌煌巨著。这个无面无形的魔鬼和标兵扎拉图士特拉，无法辨认的头颅上戴着欢笑的玫瑰花冠，嘴里说着“你们要严酷！”长着两条舞蹈家的腿，这个人物并非杰作，而是修辞、激动的文字游戏、痛苦的声音、靠不住的预言，无奈的庄重风度的幽灵，不时令人感动，却又多半令人困窘——一个踉跄在可笑边缘的怪物。

行文至此，我想起了一种绝望的残酷，尼采以这种绝望的残酷谈论了许多，其实是一切在他看来是令人崇敬的事物，谈论了瓦格纳，一般而言的音乐、道德、基督教——我甚至要这样说：谈论了德意志特性——，谈论了他自己发指眦裂地抨击他在内心深处始终珍视的价值和力量，他这样做显然无意真的伤害这些价值和力量。看来他还认为，向这些价值和力量报以无比可怕的亵渎就是以某种方式向它们表示敬意。尼采谈论瓦格纳，而人们在《瞧！这个人》中突然读到关于里夏德·瓦格纳在威尼斯告别人世这一神圣时刻的描述时，简直不敢相信自己的眼睛。人们不禁要问：既然尼采多次把瓦格纳说成品质恶劣的古伊特鲁立亚演员和堕落的使人堕落者，那么为何一下又两眼噙满泪水，称瓦格纳死去的时刻为“神圣”时刻呢？尼采请他的朋友音乐家彼得·加斯特[1]原谅他和基督教唇枪舌剑争论不休时说，基督教是他真正认识的理想生活中的佼佼者，毕竟，他家祖祖辈辈都是笃信基督教的神职人员，他自信“从未在心中鄙视过基督教”。然而，他曾用突然变得又尖又响的嗓音称基督教为“人类身上擦洗不掉的污点”，同时大肆嘲弄那种断定日耳曼人受过信奉基督教的预先训练和预先派定的说法。他说道，日耳曼人游手好闲，却又好战掠劫成性，酷爱狩猎，感情冷漠，整天价喝啤酒，他们的宗教并不比勉强凑合的印第安人宗教更胜一筹，在1000年前还杀人献祭呢。他们和至高无上、受拉比[2]理智磨砺的道德敏感，和基督教的东方式自由难道有什么关系！尼采对价值的分配既明确又风趣。这位“反基督者”给他的自传起了一个基督味十足的书名《瞧！这个人》，他精神崩溃后写下的最后

---

① 原名海因里希·科塞利兹(1854-1918)，德国作曲家。——译注

② 犹大教内负责执行教规教律、主持仪式的人。——译注

一张纸条的署名是:"钉在十字架上的人"。

不妨说,尼采与其热衷批评的对象的关系是地地道道的激情关系。这种激情其实没有任何确定的记号,因为负号不断地转化成正号。在他精神生活濒于死亡之际,他还撰写了一篇热情洋溢的关于《特里斯舟[①]》的短文。而另一方面,早在他是瓦格纳似乎最忠实的门徒的时候,在他为世人写下《里夏德·瓦格纳在拜罗伊特》这篇纪念文章之前,他就针对巴基尔的朋友们发表了自己对《罗安格林[②]》的见解——这些见解目光敏锐,富于距离感,提前15年预示了《瓦格纳案》的思想。尼采对瓦格纳的关系中并不存在什么人们断言的"突变"。世人总是喜欢在伟人的生活和著作中看到突变。他们在托尔斯泰身上,在一切都显示出钢铁般的前后一致性,就心理而言所有后期思想均已先见于其早年思想的托尔斯泰身上发现了突变,他们在瓦格纳身上,在同样牢不可破的连续性和逻辑性控制了其发展过程的瓦格纳身上发现了突变。他们也没有放过尼采。尽管尼采大多为格言式的著作五彩斑斓、交替辉映,尽管可以证实尼采具有不少表面上的矛盾之处,但是尼采自始至终是同一个人。青年教授尼采的著作《不合时宜的看法》《悲剧的诞生》、1873年的论文《哲学家》中不仅仅生长着他后期学说之音的萌芽,而且这一学说之音——在他看来系一"福音"——已然完整无缺地蕴含在这些著述里了。变化只是音调渐狂,音区渐高,神态日益怪诞可怖而已。写作方式还是那么音律铿锵,变化仅仅是:原先庄严的、带有古法兰克人学究色彩的、德意志人道主义传统的循规蹈矩渐

---

① 古老的凯尔特人(印度日耳曼民族之一)传说,曾多次成为文艺作品的题材,较著名的有沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫的骑士文学和瓦格纳的歌剧,此处系指后者。——译注

② 德国传说中的圣杯武士,为瓦格纳同名歌剧中的主人公。——译注

渐蜕化成了花里胡哨、兴高采烈，最终以玩世不恭的小丑的铃帽装饰自己的超级小品文风。

尼采毕生著作体现出彻底的统一性和完整性。然而，光是强调这一点还不够。尼采始终是叔本华的弟子，即使在他否定了这位大师以后很久依然如此。尼采步叔本华后尘，终其一生，实际上只是变化、扩展和铸就了一个无处无时不存的思想。这一思想发轫于完全健康的状态，具备无可辩驳的针砭时弊的合理性。随着时光的推移，这一思想染上了迈娜得斯[①]的狂乱粗野。人们有理由将尼采的一生历史视为这一思想的衰落史。

这一思想究竟是什么呢？要理解它就必须先把它拆卸开来，找出构成它的各种成分，在它内部彼此抗衡的各项要素。这些成分要素不分次序就是：生活、文化、意识或知识、艺术、高雅、道德、本能。在这个观念综丛中占主宰地位是文化这一概念。文化概念几乎和生活本身等同起来：文化是生活的高雅，艺术和本能与文化相联系，成为文化之源泉和条件；而文化和生活的死敌和凶手则是意识、知识、科学，最后还有道德——作为真理维护者的道德致生活于死地，因为生活就其本质而言乃是建立在假象、艺术、错觉、前景和幻想的基础上的，错误乃是生气活力之父。

他继承了叔本华的下列名言："生活唯有作为表象，纯粹加以直观，通过艺术再现，才是一生有意义的戏剧。"即是说，生活唯有作为审美现象才有存在的理由。生活只是艺术和假象，如此而已。因此（文化、生活范畴的）智慧高于（道德领域的）真理，这一悲剧性讽刺性的智慧出于艺术本能，为了艺术而限制科学，为了保卫生活这一最高价值而兵分两路：一路抵挡诽谤生活者

---

① 追随酒神狄俄尼索斯的疯女。——译注

和崇尚彼岸或涅槃者的悲观主义,另一路抗御自封理智者和改变世界者的乐观主义——这些乐观主义者编造关于天下人均可得尘世幸福,关于正义公道的童话,为发动社会主义性质的奴隶起义作准备。这种悲剧性智慧为充满虚妄、艰辛和残酷的生活祝福,尼采为这种悲剧性智慧洗礼并起名狄俄尼索斯[①]。

这一醉神之名首次出现于《悲剧诞生于音乐精神》。青年尼采在这一神秘主义的美学论著中以狄俄尼索斯式的狂热纵情这一艺术家的心灵状况对抗阿波罗式和谐适度的距离感和客观性的艺术原则——这和席勒在他那篇著名随笔中使"朴素的"和"伤感的"相互对峙的做法颇为类似。尼采首次使用了"理论人"这一称呼,采取了与苏格拉底为敌的立场;苏格拉底这个理论人的最大典型轻视本能,颂扬意识,倡言只有意识到的东西才是好的,他是狄俄尼索斯的对头和杀害悲剧的凶手。在尼采看来,苏格拉底留下了苍白的、学究气的、远离神话和生活的亚历山大式科学文化,乐观主义和理性崇拜占尽上风的文化,像民主一样系力量衰竭和生理疲乏之症状的实践的和理论的功利主义。崇尚苏格拉底式的、反悲剧的文化的人、理论人不愿全面把握任何事物,大千世界生来残酷,而他们却被乐观主义的观察方式惯得娇滴滴的。但是青年尼采坚信不渝,苏格拉底式人的时代一去不复返了。一代洋溢着英雄气概,大胆地蔑视所有懦弱教义的新人登上了舞台。在我们今天的时代,在1870年的世界上,狂热纵情的狄俄尼索斯精神逐渐苏醒了;在德意志精神、德意志音乐和德意志哲学的狄俄尼索斯深度里,悲剧复活了。

后来尼采大大地嘲笑了一番自己早先对德意志精神的信仰以及将一切,即将自己本身融入德意志精神的做法。确实,他自

---

① 古希腊神话中的酒神。——译注

己已经沉浸在这一他哲学的序幕、尚有温和人道、热情浪漫色彩的序幕之中了;他已经着手展望世界的前景,观察全部西方文化——尽管他瞩目的主要还只是德意志文化,他坚信德意志文化肩负高尚的使命,可是他也看到了:俾斯麦强权国家的建立,政治,民主平庸化,胜利者的自鸣得意,这些正使得德意志文化面临丧失这一高尚使命的危险。尼采抨击了将使德意志文化的一切深刻性荡然无存的心满意足的庸人习气,最直接的例证就是他对神学家大卫·施特劳斯[1]《新旧信仰》这一陈旧不堪、美不滋儿的论著所作的淋漓尽致的挖苦揶揄。这位年青的思想家在此以先知的月光预测了自己未来的命运、像一幅悲剧性人生蓝图平摊在他面前的命运,这真是感撼人心之举。我指的是,尼采讥嘲庸俗启蒙主义者施特劳斯是伦理上的胆小鬼,施特劳斯小心翼翼地避免从他的达尔文主义、从相互竞争强者优先之道推导生活的道德准则。只是猛烈地攻击僧侣和神迹以自夸,通过这种攻击赢得了庸人的支持。而尼采自己则——他从内心深处体会到这一点——将会矫枉过正,走上极端,为了赢得庸人的反对甚至不怕走火入魔。

上述尼采一生的基本思想在《不合时宜的看法》之二,题为《论历史对生活的利弊》的论文中已然完整无缺地超前形成了,尽管还披着一领特殊的批判外袍。这篇值得赞赏的论文其实只是"决断的本来面目之上涂上了一层惨淡的思想的病容"[2]这一哈姆雷特名言的一种伟大的变奏而已。此文的标题不尽确切,因为,几乎谈不上什么历史的利,更谈不上什么历史对生活、对忠诚、神圣、因审美而具有存在之合理性的生活的弊。人们将

---

① 大卫·弗里德里希·施特劳斯(1808—1874),以反基督教闻名的德国哲学家。——译注

② 见《哈姆雷特》第三幕第一场,译文从曹未风。——译注

19世纪称作历史时期,然而事实上,历史意义在19世纪刚刚开始形成和发展,以前的文化作为文化,作为艺术上封闭的生活系统对历史意义所知甚少或者一无所知。尼采直截了当地说道,“历史病”使得生活和生活的自发性陷入倦怠衰退之中;今天的教育乃是历史的教育,但是希腊人压根儿不知什么历史的教育,总不能认为希腊人缺乏教育吧。历史如果纯粹旨在认识,而不是为了生活的目的,如果没有“可塑的天赋”即创造性的无拘无束作为平衡,那么它就是致命的,就是死亡。一个历史现象一旦被认识就意味着死亡。比如,从科学上认识了宗教,宗教便寿终正寝了。尼采满怀保守的忧虑说,历史地、批判地对待基督教会将基督教烊化成关于基督教的纯粹知识。他说,历史地考察宗教会“带来一些势必使虔诚幻想气氛化为乌有的东西,而一切愿意生活者唯有在此气氛中才能生活”。唯有在爱中,唯有在爱的幻想笼罩下,人才能休养生息。必须像虐待艺术品一样虐待历史,历史才具有文化创造性;然而这一做法是与分析的、非艺术的时代风尚背道而驰的。历史驱除了本能。被历史教育或教坏了的人再也无力“放松缰绳”、举止朴素和信赖“神性动物”。历史始终低估正在形成之物,使得一贯伤害虔敬的行为陷入瘫痪。历史讲授和创造的只是正义。然而,生活不需要什么正义,生活需要的是非正义,生活本质上是非正义的。“要生活,要忘却生活与非正义实乃一回事,这是非用大力量不可的,”尼采这样说道(人们不由得怀疑,尼采是否真的相信这种力量)。一切的关键还是“能够忘却”。尼采企盼非历史之物:艺术,使人能够忘却并将自己锁入一有限境界的力量。人们不禁要说,这个要求实在是提出易、满足难。因为人随同一有限境界出生,人为地将自己锁入其中无异于乔装审美、否定命运,从中很难产生出什么真正的和适宜的东西来。然而,尼采这位堪称出色和高贵的智者

企盼超历史之物，将目光从形成引向赋予生存以永在性质的东西，引向艺术和宗教的超历史之物。科学是死敌，因为科学眼里唯有历史和形成，而无永在；科学憎恨忘却，视忘却为知识的死亡，必拆除一切境界的樊篱而后快。可是，一切有生命者需要保护自己的氛围、神秘莫测的境域和萦绕周身的幻想。被科学左右的生活比起被本能、被"强大的幻想者"、而不是被知识左右的生活来简直算不上是生活……

今天提起"强大的幻想者"，我们便会想到索列尔①。他的《暴力论》中无产者工团主义和法西斯主义还是一回事，此书将群众神话——无论这是否属实——诠释为历史发展不可或缺的发动机。我们躬身自问：教促群众尊重理性和真理，同时又恭听他们要求正义的呼声。这一做法是否比播种群众神话、将其从"强大的幻想者"统治的乌合之众移植到人类中间的做法更好些？今天，谁还采取后一做法，为了什么目的？肯定不是为了文化的目的。但是，尼采对群众一无所知，也不想有所知。"让他们"，他说道："还有统计学见鬼去吧！"他向往、宣告这样一个时代的到来：在这一时代里，人们以非历史超历史的态度睿智地唾弃世界过程及人类历史的所有结构形式，群众完全被置之不顾，只有那些超越了历史的熙来攘往，永永无穷而又无时不在的伟人在冥冥之中交谈着。人类的目标，他说，不在于最后的结局，而在于他们中最崇高的成员。这就是尼采的个人主义：一种审美的天才崇拜和英雄崇拜。他从叔本华那里继承了这一崇拜，又糅进自己的见解：幸福是不可能的；唯一可能的、唯一合乎人之尊严的是英雄般地度过一生。这种经尼采改铸的、和尼采对强大美好的生活的顶礼膜拜熔于一炉的个人主义导致了英雄唯

① 乔治·索列尔(1847—1922)，法国工团主义者。——译注

美主义,尼采宣布悲剧之神狄俄尼索斯为它的庇护人。正是这种狄俄尼索斯式唯美主义使尼采后来成为思想史上最伟大的道德批评家和道德心理学家。

他天生就是心理学家,心理学是他至深至烈的激情。认识与心理学这两者对他来说其实是同一嗜好,他认为生活远比认识为高,他如此彻底地、不可救药地沉湎于心理学之中——这就是这位历尽磨难的英才身上全部内在矛盾性的一个标志。并非智力带来意志,相反,第一性的、起主宰作用的并非智力而是意志,意志和智力的关系纯属主仆关系——单凭这一叔本华式的结论,尼采就无愧于心理学家的称号。智力是为意志所用的工具,此乃所有心理学,一种怀疑心理学和揭露心理学的出发点。作为生活的辩护士,尼采投入了道德心理学的怀抱,他据源探流,怀疑一切"善"念均系卑下,宣告"恶"是高雅的、使生活恢宏的力量。这是"一切价值之重新评价"。

从前被称为苏格拉底主义、"理论人"、意识和历史病的,此刻被干脆叫作"道德",尤其是"基督教道德"——被揭去外衣、露出地地道道的歹毒、仇恨、敌视生活的本象的基督教道德。然而不应忽视这一点:尼采对道德的批判不无非个人的特征、他的时代的普遍特征。尼采所处的时代正值世纪交替,欧洲知识界首次向维多利亚时代、资产阶级时代的伪善道德发难。尼采对道德大张挞伐,这在一定程度和这一形势合拍,彼此经常惊人地相似,宛如一家成员面目酷肖。尼采的某些警句和奥斯卡·王尔德[①]那些绝非只是为出风头的对道德的贬词两相仿佛,指出这一点,的确令人吃惊。几乎与尼采共时,这位英国唯美主义者由于这些贬词引起了他的读者们的愤慨和讥笑。王尔德说:"因为

① 王尔德(1856—1900),英国作家。——译注

无论我们怎样努力，我们都不能在事物现象的背后找到实在。这可怕的原因也许是事物离开现象就无实在可言。"王尔德曾提及"面具的真实性"和"谎言的破产"。王尔德大声疾呼："在我看来，美是奇中之奇。只有浅薄者才拒不根据现象作出判断。世间真正神秘的东西是可见，并非不可见的。"王尔德认为真实性因人而异，同一真实性永远不会被两个人赏识。王尔德还谈到："每个我们竭力压抑的冲动无不笼罩着我们的头脑，毒害着我们……摆脱诱惑的唯一途径就是向诱惑投降。""别误入道德的歧途！"——王尔德的这些言论完全可以出自尼采之口。另一方面，尼采写道："严肃，这明确无误地标志着新陈代谢更为困难。""在艺术中，谎言为自己辩白，欺骗的意志自觉问心无愧。""我们极愿断言：最虚假的判断就是我们最不可缺少的判断。""真实性比现象更具价值，这种说法只是一种道德的成见罢了。"——尼采的上述警句无一不可能在奥斯卡·王尔德的喜剧里响起并在圣詹姆士剧院里引起哄堂大笑。过去人们对王尔德大加赞扬时总将他的剧作和谢里丹[①]的《造谣学校》相比。尼采的不少思想看来亦是来自这一学校。

诚然，将尼采和王尔德这样相提并论几近亵渎，因为后者系一花花公子，而这位德国哲学家则是非道德主义的圣人。但是，王尔德或多或少自愿的殉道者之死和在里丁监狱的铁窗生活给他的花花文风涂上了几丝圣辉，几丝也许足以赢得尼采满腔同情的圣辉。苏格拉底的服鸩殉难——尼采认为这对希腊后学、对柏拉图的影响怎么估计也不会过高——使得尼采原谅了他。此外，尼采虽然痛恨历史的基督教，却并不敌视拿撒勒[②]的耶稣

① 理查德·布林斯利·谢里丹(1751—1816)，英国戏剧家。——译注

② 巴勒斯坦北部地名，传说耶稣在此度过青少年时期。——译注

本人,原因也是耶稣死在十字架上;尼采在灵魂深处热爱十字架,自己也有意识地向着十字架迈去。

他的生活是陶醉和痛苦——一种极度的艺术家身心状态,一个——用神话人物来说——狄俄尼索斯和十字架殉道者结合而生的宁馨儿。他挥舞着狄俄尼索斯的神杖,心醉神迷地对强大、美好、以反道德气概节节取胜的生活大唱赞歌,使生活免遭精神之害而凋萎——同时他又堪称天下独步地向痛苦表达敬意。“能忍受多大的痛苦”,他说,“这一点决定人的等级”。这不是一个反道德主义者讲的话。他写道:“至于说到折磨和断念,我最近几年的生活任何一个苦行僧都无法望其项背。”这种见解和反道德主义者亦无共同之处,因为他并非为了乞求怜悯,而是骄傲地说出以下这句话的:“我愿意过得这样艰难,正像只有某一人能做到的那样。”他使自己过得这样艰难,艰难到了神圣的地步,因为其实叔本华的圣人始终是他至高无上的典范,“英雄般的一生”就是圣人的一生。圣人的定义是什么? 圣人的定义是:所愿的都未做,不愿的都做了。尼采的生命旅程就是这样走完的:“我放弃了我所崇敬的一切,连崇敬本身也放弃了……你应该成为你的主人,以及自己德行的主人。”这便是诺瓦利斯所说的“跃过自身的动作”。诺瓦利斯这句话的意思是:无论何时何地,他均是最高者。不过,这一“动作”(马戏杂技演员的术语)在尼采这里没有一丝一毫纵情、灵巧、舞翩跹的成分,他举手投足中的所有“舞翩跹”成分是微弱的愿望,是极其令人不快的。尼采的动作是血淋淋的自伤,是清心寡欲和道德主义。他的真理概念本身亦是苦行主义的,因为在他看来,真理乃是令人痛苦的东西,而使他愉悦的真理,他一概不信。“道德抚育了各种力量,”他说,“其一便是真实性。真实性最终反对起道德来,揭露了它的目的论、它感兴趣的观察……”即是说,他的“非道德主

义"是道德将自己从真实性里自我扬弃出来。不过,这也是一种道德充溢旺盛的现象,尼采在论述道德观念的遗传丰富性——道德观念怎么挥霍无度也不至于一贫如洗——时暗示了这一点。

这一切都隐藏在强权、暴力、残酷无情和政治欺诈的恶象和狂音后面。在后期著述中,尼采关于生活是艺术品、是一种被本能主宰的、放弃反思的文化这一思想令人注目地衰变成了政治欺诈。一次,有人公开撰文,认为尼采主张取消一切高尚的感情。尼采遭此误解,大吃一惊。他挖苦道:"衷心感激!"因为他的这一切思想是十分高贵和与人为善的,是就一种更崇高、更深刻、更自豪、更美好的人性而言的,正像俗话所说"并无它意",至少并无坏意——即使有些"恶"意。因为,一切有深度的事物都是恶的,生活本身就是深深的恶;生活并非道德想象出来的;生活对"真实性"一无所知,而是以现象和艺术谎言为基石的;生活嘲弄德行,因为生活本质上是丧尽天良和盘剥榨取;此外,存在着——尼采说——一种由于安康、由于生存的富足而产生的强大的悲观主义和对生存之艰辛、可怖、邪恶和疑难的睿智俯就。这位回光返照的患者将这种"安康",这种"生存的富足"划归己有。认为他的事业就是宣告生活中的那些迄今为止被否定的、主要是被基督教否定的方面乃是其最值得肯定的方面。生活高于一切!何以故呢?他从未说过。他从未举出过一个理由来说明为什么完全值得去崇敬和保有生活,而只是作了以下解释:生活高于认识,因为认识在生活中会毁灭自身;认识的生命为前提;即是说,认识在生活中具有自我保存的需求。看来生活必不可少,这样才有可供认识之物。然而我们却觉得这一逻辑尚不足以说明尼采何以如此大力提携庇护生活。假如他将生活视为某位上帝的创造,那么人们也许必须尊重他的虔诚之心,即使人

们自己感到没什么理由在现代物理学的爆炸之中的宇宙面前磕头如捣蒜。但是,尼采却认为生活是权力意志所生的强壮、无意义的畸儿,应该为它的毫无意义和极不道德而陶然。尼采表示敬意的呼声并非"和撒那",而是"哎哦哎",①这一呼声结结巴巴,痛苦之极,意在否定下列见解:人身上存在着某种超生物的、并不把全部心思停留在对生活的兴趣上的因素,一种疏离生活兴趣的可能性,一种批判的无拘无束。这种无拘无束也许就是尼采所说的"道德",它虽然永远不会对可爱的生活有什么重大损益——生活本性难改之故——,但却可以稍行补正,磨砺良知,正如基督教一贯所为。尼采说:"可从某一定点出发反思生活,但生活之外无此定点;生活可在某一法庭前满面羞惭,但生活之外无此法庭。"果真无此法庭吗?人们感到:还是存在着一个法庭的,即便这法庭不是道德,那么无疑就是人的精神,与判词相联系的、作为批判、讽刺和自由的人性本身。"生活没有审判自己的法官"吗?但是,在人身上天性和生活以某种方式超越自己,不复清白无辜,它们赢得了精神——而这精神就是生活的自我批判。我们心中的这种人性的东西以怜悯的目光怀疑地注视着生活的"卫生学",这一卫生学在那些还算清醒冷静的日子只是针对历史病的,然而以后愈演愈烈,像迈娜得斯一样狂怒地攻击起真理、道德、宗教、人性,攻击起一切来——这可能有利于稍稍驯服撒野的生活。

管见所及,扰乱尼采思想,对他来说不啻灾难的错误有二。一是完全地、故意地(人们只能这样认为)颠倒了人世间本能和理智之间的力量对比,好像理智是危险的主宰,好像从理智手里

---

① 和撒那,一译"贺三纳"。希伯来文,意为"求你施救"。今失原义,成为基督教会中一般赞叹和欢呼的用语。"哎哦哎"是酒神仪式中的欢乐吁求声。——译注

解救本能刻不容缓似的。只须考虑一下，在极大多数人身上意志、欲望和兴趣如何迫使智力、理性、正义感彻底俯首称臣。那么，认为必须以本能来克服理智的意见就显得荒诞不经了。要解释这种意见，就得历史地，从哲学的瞬间局面出发看问题，就得将这种意见视为对踌躇满志的理性主义的修正。而这样一来，这种意见所作的修正马上就需要针锋相对的再修正。似乎有必要保护生活免受精神的吞并！似乎最微不足道的危险就是人世间可能有朝一日太重精神！这简单之极的豁达大量应该促使人们保护精神理智的、正义的微弱火苗不致熄灭，而不是站到强权和本能生活一边，热衷于放纵地说些对生活“被否定的”方面、对罪恶的溢美之词。我们今天的人体会到了罪恶的低能。尼采所言——他的所言因而酿成了不小的灾祸——给人的这样的印象，似乎道德意识像靡菲斯特一样向生活伸出了冰冷的魔鬼之手。就自己而言，我在这种古老神秘主义者思想、即认为生活有朝一日会被人的精神毁灭的思想中没有窥见什么特别魔气的东西。生活被人的精神毁灭还不知要到哪年哪月才可能呢。在这个星球上生活随着原子弹的渐臻完善而毁灭，这一危险要近得多。然而，即使这一危险也未必可信。生活之坚韧犹如猫有九命，而这猫就是人类。

尼采的错误之二是认为生活和道德在分庭抗礼，从而完全摆错了这两者之间的关系。事实上，生活和道德乃是休戚相关的同一整体。伦理是生活的支柱，有德之人是真正的生活者——也许有点儿乏味，但却是极为有用的。真正在分庭抗礼的是伦理和审美。德与美并非像众多的墨客骚人所云所言的那样是生死相连的，难道尼采不知道这个道理？“苏格拉底和柏拉图开始大谈什么真理和正义时”，尼采一次说道，“他们就不再是希腊人了，而成了犹太人或者天知道什么东西。”但是，犹太人幸

亏其道德观念,证明了自已是优秀的、坚韧不拔的生活之子。犹太人连同他们的宗教、他们对一位正义之神的信仰绵亘了数千年不灭,而古希腊人这群放荡的审美家和艺术家却很快地从历史舞台上销声匿迹了。

但是,和一切种族主义反犹主义无缘的尼采却在犹太风范里看到了基督教的摇篮,又不无道理也不无厌恶地在基督教里看到了民主、法国大革命和可恨的"现代观念"的萌芽。尼采声色俱厉地谴责这些现代观念为兽群道德。"小摊贩、基督徒、母牛、婆娘、英国人和其他民主主义者,"他这样说道,因为在他看来,"现代观念"肇始于英国(而法国人只是这些观念的走卒而已),他之所以鄙视、诅咒这些观念是由于它们鼓吹功利主义和幸福论,从享受和平和尘世快乐发展至追求至高无上的福祉,而高尚的、悲观性的和英雄气概的人则将这些下等软弱的价值踩在脚下。这些人必定是武士,横眉冷对自己和他人,随时准备牺牲自己和他人。尼采鞭挞基督教,主要是因为基督教将个人的重要性捧高到了不能牺牲个人的地步。但是只有通过人的牺牲,尼采说道,人类才存在;而基督教是一种反对选择淘汰的基本原则。基督教确实损害、削弱了力量、责任和牺牲人的高尚义务,悠悠数千年直到尼采为止,它阻碍了一种伟大能量的诞生——这一伟大能量"通过培养,另一方面则通过消灭千百万发育不良者塑造未来的人,并不因未来人创造的前所未有的苦难而消亡"。近来,是谁拥有承担这种责任的力量,是谁狂妄地自以为如此伟大,是谁毫不踌躇地履行了古希腊百牲大祭一样牺牲大批人命的高尚义务呢?是一帮患自大狂的小市民,假使见到这群恶棍无赖尼采大概立刻就会害起剧烈的偏头痛及一切并发症吧。

他没有这一经历。自从1870年那场使用沙斯波[①]后膛快枪和燃针发枪的旧式战争结束之后，他再没有经历过任何兵灾。因此，他只能出于纯粹的对基督教民主的幸福博爱的仇恨沉浸在战争颂歌里，在我们今天听来，他的战争颂歌犹如头脑发昏的小儿的呓语胡话。尼采认为，高尚的事业使战争神圣化这种看法过于道德，相反，是高尚的战争使得一切事业神圣化。“如今对各种不同形式的社团的评价”，他写道，“与认定和平较之战争具有较高价值的评价一般无二。然而，后一评价是反生物的，本身只是生活颓废的畸儿……生活是战争的结果，社会本身是战争的手段。”决不能这样想：不把社会发展成战争的工具而发展成其他的什么，这种尝试也许没什么不好。社会乃是自然产物，乃是像生活本身一样基于不道德前提的自然产物。侵犯这些不道德前提无异于暗害生活。尼采疾呼：“放弃战争即放弃生活。”同时也就是放弃文化，因为文化要振兴就得彻底地复归野蛮。人们荒疏了进行战争的技艺，在这种情况下再翘首巴望人们有什么文化和伟大，那真是徒劳的幻想。尼采对一切民族主义的狭隘偏见嗤之以鼻。但是这种嗤之以鼻显然系个人的奥秘的特权，因为尼采描写民族主义的强权狂热和牺牲狂热时是那么兴高采烈，以致人们毫不怀疑：尼采希望各个民族和人民大众心里漾起民族主义的“强大的幻觉”。

这里有必要插上几句。我们都有这样的经验：坚定的和平主义可能是一种不仅只是可疑而已的、骗人的和下流的东西。多年来，这种和平主义遍布欧洲以至全球，它不过是同情法西斯者的面具罢了。1938年民主国家和法西斯签订了慕尼黑和约，

---

① 沙斯波（1833—1905），法国发明家，他发明的后膛快枪优于普法战争中普军使用的燃针发枪。——译注

似乎是为了使各民族免遭兵燹之灾;而名副其实的和平之友则认为这一和约标志着欧洲历史上空前的低谷。这些和平之友盼望反对希特勒的战争,或者更准确地说,盼望人们准备进行一场反对希特勒的战争——有此准备也许便足够了。然而,如果人们睁开双眼瞧瞧——以下这点自会映入人们的眼帘——:即使为了人类而进行的战争也使"战争"这词的每一含义不外腐败堕落,自私自利反社会的贪欲横流;如果人们从目睹身受中吸取了教训,对地球在下一次、第三次世界大战后将会或可能会是何等景象有一大致的概念;那么,人们就会感到,尼采关于战争能起保存文化,选择淘汰作用的夸夸其谈纯属一个不谙世事者的幻想,一个时代之子的幻想——这一时代享受了长时期的和平和安全。"所有的一切均有保障",它开始觉得长此以往有些无聊乏味了。

此外,尼采以惊人的先知先觉预告,不久将狼烟四起,大战不断,战争的古典时期正在到来,"后人将既嫉妒又敬畏地仰望这一切。"因此,人道的蜕化、人性的阉割看来目前还并不怎么严重,我们不知道有什么理由一定还要从哲学上驱使人道的蜕化和人性的阉割变为旨在选择淘汰的大屠杀。这一哲学打算搬掉道德疑虑这块阻碍正在到来的暴行的绊脚石,打算使人类进人竞技状态、适应这种眼前的壮举伟业吗?然而,这一哲学采取的乃是一种挑逗激欲的方式,并非竟在唤起我们的道德抗议,而是使得我们为崇高的,在此放荡纵欲地跟自己本身作对的精神痛苦和担忧。如果津津有味地——这种津津有味的态度在当代德国文学中留下了屐痕——列举、描绘和推荐中世纪的刑讯方式,那么这就远远不只是培养男子汉气概了。如果提醒"以娇嫩自慰者"注意下等民族如黑人相对来说不易感到痛苦,那么这几近卑鄙无耻。如果接着再高唱什么"金发野兽"、"幸灾乐祸的怪

物”，高唱“像大学生在外胡闹惹事一样进行了一系列骇人听闻的烧杀淫掠后得意洋洋地归来”的人，那么这幅幼稚暴虐狂的图画就纤悉无遗了。我们的心灵备受煎熬。

对这种思想观点作出剀切中肯的批评的首推和尼采同宗的精神、浪漫主义者诺瓦利斯。“美德的理想最危险的敌手，”他说，“是孔武盖世的理想、至为强大的生活的理想，即人们称之为审美伟大的理想（从根本上说这是十分正确的，然而就这种意见而言却是大谬不然）。后一理想系野蛮的极点，不幸的是，在文化渐趋荒芜的时代里，这一理想恰恰在质似蒲柳的弱者群里找到了大批信徒。通过这理想，人成了动物兼精神——这一混合体残酷的旨趣正是对弱者的一种残酷的吸引力。”

这段话真是精彩无比。难道尼采会对此一无所知？我们没有理由怀疑。但是，尼采没有让诺瓦利斯的上述见解干扰自己迷醉的、故意迷醉的因而其实并非是认真的对“美德的理想”的挑战。诺瓦利斯所说的审美伟大的理想、野蛮的极点、动物兼精神的人，就是尼采倡言的超人。尼采将超人状写成“从茫茫人海中遴选出采的强者，这类人杰拔地而起，脱颖而出，他们出现生存的条件与芸芸众生大不相同”。他们是未来的全球主宰，是异彩夺目的暴君，民主正是这类暴君合适的摇篮。他们必定操纵民主这种工具，以马基雅弗利主义[1]方式将自己的全新道德与现存的社会道德法则相轨接，用后者的语言表达前者。因为那种关于伟大、强壮和美好的耸人听闻的乌托邦与其说是道出了真理——这需要更多的精神和意志——，倒远远不如说是一派谎言。超人是这样一种人，“在他身上生活的特性——非正义、

---

① 主张为达到政治目的而不择手段，由 15 世纪意大利政治家兼历史学家马基雅弗利的著作而得名。——译注

谎言、剥削——达到了极致”。

嘲笑、咒骂这一切刺耳、痛苦的挑战,不人道莫此为甚。以道德家自居对这一切刺耳、痛苦的挑战表示愤慨,更是愚蠢透顶。呈现在我们面前的是一种哈姆雷特式的命运,一种超乎力量之上的认识的命运,一种令人敬畏和怜恤的命运。“我想”,尼采曾这样说道,“我猜出了几分至高无上的人的心灵——也许每个这样做的人都不免毁灭。”他果然因此而毁灭了;无比动人的诗情画意的苦难、深邃的爱慕目光、心情忧郁地放声呼吁爱的雨露滋润他的孤独这块贫瘠干涸的土地——他令人不快的学说由这一切多方交织而成,以致人们不敢对这幅“看! 这个人”的图画表示出半点讥讽或厌恶。然而,尼采嘲弄过千百次的、痛斥为更高生活的恶毒敌人的所谓“被压迫阶层的社会主义”向我们表明,尼采的超人只是法西斯元首的理想化,尼采本人以其全部哲学活动为欧洲以至世界的法西斯主义开辟道路,出谋划策,成为法西斯的始作俑者之一;这样一来,我们对尼采的崇敬之心当然就陷入了尴尬的境地。我暗暗地试图颠倒这里的因果关系,我不信是尼采铸就了法西斯,相反,是法西斯塑造了尼采,我想说,尼采实际上是不问政治的,是无辜和精神的,他宛如一架高灵敏度的指示记录仪,以其强权哲学预感了帝国主义的崛起,他宛如不停抖动的指针,预告了西方法西斯主义时代——我们生活在这一时代,尽管从军事上挫败了法西斯主义,我们依然还将在这一时代里生活很久——的到来。

作为一位就其本质而言从一开始起就是资产阶级的思想家,尼采表面上似乎肯定了资产阶级以后时代的法西斯成分,而否定了社会主义的成分,因为后者是道德的成分,因为他将所有道德同资产阶级道德混为一谈。然而,他的敏感性却根本未能摆脱正在到来的社会主义因素的影响,那些痛骂尼采是纯种法

西斯主义者的社会主义者们正是忽略了这一点。事情并非那么简单，不管他们找出几大堆理由来支撑这种简单化的判断。事实是：尼采以英雄气概对幸福视如敝屣，这种鄙夷态度在很大程度上系个人之见，不宜运用于政治领域，这种鄙夷态度诱使他这样看问题：意欲革除极端侮辱人格的社会经济弊端，意欲消弭人世间本来可以避免的痛苦，无异于可鄙地要求获得"畜群在绿草如茵的牧场上的幸福"。尼采"危险的生活"这一用语被译成意大利文，成为一句法西斯主义的行话，并非是毫无道理的。尼采激动万分地叱责道德、人道、怜悯、基督教，讴歌美妙的丧尽天良、讴歌战争和邪恶；令人遗憾的是，他说的这一切适宜于在法西斯主义的下流意识形态中觅得一席之地。剥夺患者的生命，给劣等人去势之类的"医德"，奴隶制存在的必要性，还有什么为保证种族纯净健全而筛选，育种和婚配——尼采的这些左道旁门确实在纳粹的理论和实践体现出来，虽然他也许并非有意识地倡导法西斯主义。如果"你们应该从其果实认识其本身"这句话言之有理，那么尼采的处境确实可悲。在他聪明的猴子施本格勒[①]的嘴里，尼采梦寐以求的君临一切的人成了摩登的"伟大的现实人"，成了脚踩尸骨前进的强盗和财迷，成了金融巨头，军火工业家，成了资助法西斯主义的德国总经理，简而言之，按照施本格勒铁板一块的说法，尼采成了帝国主义的哲学庇护人。而实际上尼采对帝国主义毫不理解，不然的话，他怎么会念念不忘向商人摊贩精神、向在他看来是主张和平的商人摊贩精神表示轻蔑，怎么会赞美英雄精神和战士精神并以此来反对商人精神和摊贩精神呢？帝国主义是工业化主义和军国主义的联盟及其在政治上的统一体，发动战争的是赚钱的精神，而尼采的"贵

---

① 奥斯瓦尔德·施本格勒(1880—1936)，德国哲学家兼历史学家。——译注

族激进主义”全然没有看到这两点。

我们不能让假象蒙住眼睛。法西斯主义是最近的一次受蒙蔽的群氓的暴动,是有史以来最为可怜的对文化一窍不通的时代,它对那种认为世间万物均围绕着“什么高贵”这一问题兜圈子的精神来说是完全陌生的。法西斯主义远远超乎这种精神的想象力之外。德国资产阶级将纳粹的兴起和尼采关于野蛮更新文化的梦想混为一谈,实在是莫大的误解。我并不想说,尼采对所有民族主义不屑一顾,仇视“帝国”和愚民的德意志强权政治,崇尚欧洲主义,嘲讽排犹思潮及一切种族主义的骗局。但是我要一再指出的是:在尼采对资产阶级以后时代的生活的憧憬中社会主义的气质和人们不妨称为法西斯主义的气质一样强烈。不然的话,扎拉图士特拉为什么要大声疾呼:“弟兄们,我恳切地请求你们忠实于尘世!不要把脑袋插进天国彼岸的沙土中去,而要自由地昂起你们的头颅,尘世的头颅,使尘世变得有意义的头颅!……像我一样,将高飞迷途的德行带回尘世,带回到爱慕和生活之中,让德行赋予尘世意义,人的意义!”这意味着要将人性渗透到物质性之中,这意味着精神的唯物主义,这就是社会主义。

他的文化概念不时闪烁着强烈的社会主义的,至少不再是资产阶级的色彩。他反对人分离成受教育者和未受教育者两类,他青年时代的瓦格纳主义的要义是:文艺复兴时代文化的终结,资产阶级观念的伟大时代,为高低贵贱一切阶层的艺术,再不存在并非人人有份的齐天鸿福。

“工人应该学会感到自己像战士一样:领俸禄、军饷,而不是拿工资收入。他们应该有朝一日像现在市民一样生活,要体现出一无所需以超过市民,要成为更高的阶层,即更贫穷、更简朴,但是手握强权。”尼采此言并不表明他仇视工人,而是恰恰相反。

他还以不寻常的方式指示人们要使这种手握强权更道德化："敞开每条通往微薄财产的劳动途径，但须扼制不费吹灰之力的暴富，从私人或私营公司手里剥夺一切能够聚敛巨大财产的运输业、商业，尤其是批发业的经营权，并将腰缠万贯者和一贫如洗者都视为危害公共秩序的分子。"一贫如洗者是推究哲理的小资本家眼中的猛兽，这一看法源于叔本华；而腰缠万贯者具有危险性则是尼采自己另外得出的结论。

距今十七八年前，即在 1875 年左右，尼采预言一个欧洲族联盟将会问世——这一预言并非出于狂热，而只是民主政体不断胜利的结果。这联盟"根据地理上是否适宜划定每一民族的疆界，使其各自拥有一个州的地位及特别法"。当时，这一远景尚限于欧洲的范围。在以后的 10 年中，它逐渐扩展到了普天下，扩展到了全世界。尼采开始谈起即将到来的全球性经济统一管理是不可避免的。他呼吁尽可能多的世界强国来"排练实现这一世界远景"。他对欧洲的信仰动摇了。"欧洲人其实在自以为是，似乎他们现在扮演着地球上高等民族的角色。亚洲人较之欧洲人要伟大一百倍。"另一方面他又认为，在未来的世界上，精神影响亦有可能在典型的欧洲人，在集欧洲过去的最高精神菁华于一身的欧洲人手里。"统治全球的将是盎格鲁撒克逊人。德意志元素系善良的酵素，它不谙统治之道。"稍迟，他又将德意志民族和斯拉夫民族的融合，将德国视为通向泛斯拉夫欧洲的一站。他完全清楚，俄国将崛起成为世界一强："斯拉夫人和盎格鲁撒克逊人将平分权力，欧洲将沦为罗马统治之下的希腊。"

一个精神，一个其实只是肩负着文化的任务即培育哲学家、艺术家和圣人的精神刚刚进入世界政治天地几步之遥便取得了惊人的成果。他超越将近一个世纪的时距，大体上预见了我们

今人所见。这是因为世界，不断更新的世界观，乃是一个统一体，如此超群敏感者无论沿着哪一方向往前摸索，总能接触到新的，正在临近的事物，并且将其公布于众。尼采反对机械地诠释世界，否认世界由因果关系决定，否认古典的“自然规律”，否定同一事物会重演，从而纯粹本能地超前得出了现代物理学的结论。“不存在第二次”，也不存在什么由某一原因推论某一结果的可预测性。根据因果阐释事件差矣。这里涉及的是强弱不一的因素之间的斗争，是诸多力量的再安排；新生状态与原有状态迥然不同，但是前者非果、后者非因。动力学取代了逻辑学和机械力学。尼采的“自然科学预感”——此处沿用赫尔姆霍尔茨[①]评论歌德的措词——具有精神倾向性，具有某种意图，适应于尼采的强权哲学命题和反理性主义，服务于尼采生活高于规律的学说——因为规律本身已带有几分“道德性”。对自然科学来说，“规律”已然降低到了纯粹的概率；由于其因果概念，自然科学方寸已乱；所以即使尼采的见解显示出倾向性，但在自然科学面前还是理占上风的。

如同他以往的各种思想一样，尼采现在带着他的物理学观念从古典理性的资产阶级世界跨进了一个全新的天地，由于其出身尼采自己在这块新天地感到极度的人生地疏。一种拒不宽宥尼采此举的社会主义引起了猜测：尼采本人或许比他意识到的多得多地属于资产阶级范畴。不能再继续断言尼采是一个无中心的格言家。他的哲学和叔本华的哲学一样，乃是结构严谨的体系、由一种独一无二又贯穿一切的基本思想发展而成的体系。当然，这一基本和终结思想完全是审美性质的。因此，光是他的观察和思想就必然与一切社会主义不可调和地对立起来。

---

① 赫尔姆霍尔茨(1821—1894)，德国物理学家、生理学家。——译注

归根结蒂，只有两种观点和内心立场：审美的和道德主义的。社会主义是严格的道德世界观，相反，尼采是思想史上最不折不扣、最无可救药的唯美主义者。生活唯有作为审美现象才有存在的理由，他的这一蕴含着他狄俄尼索斯式悲观主义的前提用来描绘他本人、他的生活、他的思想和艺术成就可谓恰到好处：他的一切唯有作为审美现象才有存在的理由，才能被人理解、受人推崇。尼采的生活直至最后一刻时的自我神化、直至精神错乱都是有意识的艺术精品，这不仅是由于其奇妙绝伦的表现形式，更得归因于其最深处的本质——一出魅力无穷的抒情悲剧。

虽说尚可理解、但足以令人惊奇的是：欧洲精神用以反叛资产阶级时代全部道德的第一个形式就是唯美主义。上文将尼采和王尔德相提并论并非信手拈来。两人均为叛乱者，而且是高擎美的旗帜的反叛者，虽然其中那位推倒洁碑的德国人的反叛远为深刻，付出的代价——痛苦、断念和克己——也远为巨大。我在社会主义批评家，特别是俄罗斯批评家的著述中读到：尼采的审美警句和审美判断精妙细腻，令人叹服，然而在道德政治问题上他却是个野蛮人。作出这种区别不免幼稚，因为尼采大肆颂扬野蛮只是他的审美醉意狂放不羁的表现罢了。不过话又说回来，这种区别揭示了一种我们完全有理由细加思索的相邻关系：唯美主义和野蛮主义之间的相邻关系。19 世纪将近尾声时人们还没有看见、感到和担忧这两者近在咫尺的现象，不然的话格奥尔格·勃兰兑斯这位犹太人和自由主义作家就不会认为自己在这位德国哲人的"贵族激进主义"中发现了新的细微差别从而登上讲坛大加宣传了。勃兰兑斯的举动标志着当时安全感尚占统治地位，人们对资产阶级时代已近穷途毫无忧虑之心，同时也说明这位精明老练的丹麦批评家并非当真地、从本义，从字面

上理解尼采的野蛮主义——他这样做无可非议。

尼采的唯美主义系一种对美好、强大、丧尽天良的生活有利的剧烈的精神否定,系一个饱尝生活之苦者的自我否定。通过这种唯美主义,尼采的哲学熔岩流中汇入了某种非本义的、不负责任的、难以信赖的和狂热做作的因素,这一无比深刻的讽刺成分使得较为纯朴的读者难以理解他的哲学。他所奉献的不仅仅是艺术——阅读他的著作也是一门艺术,任何迟钝和直率都是不允许的,而一切狡猾、讽刺和含而不露均在必备之列。谁"从本义上",按字面理解尼采,把他的话当真,谁就完了。千真万确,尼采跟他笔下的塞内加①毫无二致;尼采认为,对塞内加人们只应永远倾听其言,而永远不能向其倾注"忠实和信任"。有必要举例说明吗?《瓦格纳案》一书的读者突然在1888年致音乐家卡尔·富克斯的信中读到以下词句时也许会不相信自己的眼睛:"你务必不要把我对比才的说法当真,我就是这样,比才在我看来根本不值一提。不过,就对瓦尔纳的讽刺而言,他具有很大的影响力……"这段话是他在《瓦格纳案》一书中对《卡门》如痴如醉地唱赞歌留下的袅袅余音,"私下"说说的。尼采此举叫人目瞪口呆,不过这并不算什么。尼采在致同一收信者的另一封信中建议道,描写他这位心理学家、作家和非道德主义者的最佳方法是:不要用"是"或"否"下结论,而应该以无偏无党的观点刻画性格特征。"站在我一边袒护我——这完全不必要,也根本非吾所愿。恰恰相反,抱着一点好奇心,就像站在一株陌生植物面前似的,再辅以讽刺的抵触感,在我看来,这是对待我的再明智不过的态度。抱歉得很,我又说了一些蠢话。不过,要想幸运地从无法对付的泥潭里拔出

---

① 古罗马哲学家兼戏剧家(约公元前4—后65)。——译注

脚来，这不失为一个小小的处方……”

难道有哪位作家以比他更离奇的方式警告读者提防自己吗？——他称自己“反自由主义到了邪恶的地步”。也许这样说更准确些：出于邪恶、出于挑战的渴望而反自由主义。1888年与英国人联姻的自由主义者德皇弗里德里希三世在位百日后崩殂，尼采跟德国所有的自由主义者一样深感不安和沮丧。“他是自由思想的最后一抹微光，德意志的最后希望。现在施特克尔[1]的统治开始了：我得承受由此而来的后果，我已经知道，从现在起我的‘权力意志’将首先在德国被剥夺殆尽……”然而，什么也没被剥夺。自由时代的精神还相当强大，在德国可以畅所欲言。尼采为弗里德里希之死黯然神伤，这时他思想中不知不觉地出现了某种颇为纯朴简单，毫无似是而非性质的东西，可以这样说，他的真实思想露面了：从事精神活动者，作家自然而然地热爱自由这他们赖以生存的空气。弹指之间，尼采全部关于奴隶制、战争、强权，美妙的残暴的审美幻想隐隐约约地表明了自己只是不负责任的游戏和色彩斑驳的理论。

尼采一生不懈地诅咒“理论人”，但他自己却正是这种理论人，而且是杰出的、纯种的理论人，他的思想是绝对天才性的，极不实用、毫无教育责任感，与政治互不相涉，他的思想事实上和他热爱、保护、捧得高于一切的生活没有关系。他从不担心自己的学说放到实际和政治的现实中去将会怎样。在他的蓊然浓荫下，成千上万的非理性讲师像蘑菇一样钻出地面，遍布德国各地，这批人的所作所为和尼采一般无二。这毫不足怪，因为归根到底，没有什么比尼采的审美纯理论主义更对德国人的胃口了。尼采也未放过德国人，他向这些欧洲历史的破坏者射去散发着

---

① 阿道夫·施特克尔(1835—1909)，德国神学家和社会改革家。——译注

硫磺味的批判的闪电,最终将他们说得一无是处。但是,说到底,谁比他更具有德意志气质?谁再次向德国人示范了浪漫主义的狂热、无拘无束无固定对象的永恒自我发展的渴求,无涯无渚无目标因而是自由的意志?谁使他们效尤从而成了世界的一大忧患,最后葬送了自己?尼采将酗酒癖和自杀瘾称作德国人的恶习,认为这些恶习危险就危险在束缚理解力,煽动情绪,"因为德意志情绪以自身利益为敌,像酒鬼的情绪一样是自戕性的。在德国,热情本身不如在其他地方有价值,因为热情不能带来任何成果。"扎拉图士特拉是怎样称呼自己的?——"自我认识者和自我绞杀者。"

尼采在不止一个意义上是名垂青史的,他创造了历史。可怕的历史。他自称是"一场灾难",这并非言过其实。他以审美眼光夸大了他的孤独,他属于,当然是作为一个极富德意志气质的人,一场席卷全西方的运动,一场克尔恺郭尔、柏格森等多人参与的反对18、19世纪古典理性信仰的思想史上的叛乱。这场叛乱运动确有所成,或者说仅仅由于一点残缺尚系未竟之业:它必然的续篇是在获得一个较之资产阶级时代自负浅薄的人道概念更具深度的人道概念这一新的基础上重建人类理性。

贬抑理性和意识以捍卫本能是一时的修正,而持之以恒的,永远必要的修正是以精神——或者以道德、听凭所愿——捍卫生活。尼采将邪恶浪漫主义化,这一做法在我们今天看来是多么限于一时,多么囿于理论,多么缺乏经验!我们在他的全部可悲性中看清了这一点,我们再也不像十足的唯美主义者那样怯于皈依善良,在真理、自由、正义这些普普通通的概念和理想面前羞惭愧怍了。归根结蒂,唯美主义——自由思想者打着唯美主义旗号向资产阶级道德发难——本身属于资产阶级时代,而逾越资产阶级时代则意味着从一个审美时期跨入一个道德的、

社会的时期。审美的世界观对我们义不容辞要解决的问题一筹莫展，尽管尼采的天才为创造全新的气氛作出了贡献。尼采曾推测，在他幻想的未来世界中宗教力量可能依然强大到足以形成一种菩萨意义上的无神论宗教，超乎各种教派区别之上的宗教，科学则不反对一种新的理想。他又未雨绸缪地补充道："但这不会是人类博爱！"——如果偏偏是这样呢？——这不必是那种乐观主义的诗情画意的"人类"之爱，18 世纪曾为这种人类之爱一洒柔情之泪，文明教养的长足的进步也得益于这种人类之爱。尼采宣告："上帝死了"——这一论断对他来说不啻最沉痛的牺牲——，如果不是意在崇敬褒扬人类又是为了崇敬褒扬什么呢？如果他是无神论者，如果他能够成为无神论者，那么他就是出于人类之爱——尽管这一措词听起来有点传教士般的多愁善感——而成为无神论者的。他必须容忍人们称他为人道主义者，正像他不得不接受人们将他对道德的批评理解成启蒙主义的一种最终形式一样。以我所见，他倡言的超乎一切教派之上的宗教信仰只能是和人的观念相联系的，只能是一种以宗教为基石的、带宗教色彩的人道主义，只能是一种饱经沧桑、阅尽世事、将一切关于低贱和魔邪的知识纳入它对人类奥秘的尊崇中的人道主义。

宗教是敬畏，首先是对人类奥秘的敬畏。新秩序、新联系，人类社会适应当今时代的要求，只要涉及到这些问题，大会决议，技术措施和法律肯定是远远不够的，全球政府依然是理性的乌托邦。首先必须做到的是改变精神的氛围，对做人的坎坷和高贵有新的感受，确立每个人都不能须臾疏离的左右一切的基本信念，谁都尊它为自己内心深处的法官。诗人和艺术家可以潜移默化地从上到下、由点至面为这一基本信念的诞生和巩固出力。但是不能教授、创造这一基本信念，只能体验、忍受它。

哲学并非冷漠的抽象,而是为人类而体验,忍受和牺牲——这就是尼采的卓识、尼采的楷模。尼采被推上了怪诞谬误的雪峰,而事实上未来正是他的爱这片田野,我们后来人,我们的子孙对尼采感激不尽,尼采这一柔情脉脉、令人肃然起敬的悲剧形象将身披历史改元点的烨烨电光,巍然矗立在我们后来人、我们的子孙眼前。



论小说艺术[1]

托马斯·曼 著

伯杰 译

请允许我作个坦白（完全是个人的，不带任何学院气），即我热爱叙述体文学的创造力，这个艺术门类正是我的兴趣所在，并且，如果一个"论小说艺术"的报告在我这里不知不觉地变为对叙述体文学艺术精神的礼赞，那么只好敬请多加原谅了。叙述体文学的精神强大又威严、辽阔浩瀚，充满生命力，犹如广袤的海洋在翻滚，虽略呈单调，却不乏宏大与精确，值得赞颂又非常审慎。这个精神所关心的不是局部片断，不是一段偶然事件，它要求整体，要求包孕无数事件和细节于其中的世界。在这个世界里，它忘我流连，仿佛其中的每一个细节都对它至关重要。因为它不受时间限制，没有紧迫感，它是耐性、忠诚、坚韧的精神，慢条斯理，借助于爱这个能化无聊为有趣的精神使一切变得饶有兴味。它只知道从事物的原始着手，要结尾却无能为力——诗人的肺腑之言正是对它而发："你不能结尾，这正使你伟大。"然而这个伟大却是温和、宁谧、明快、智慧的——"客观的"。它的伟大也在于，与事物相隔一定的距离，按其自然它与事物之间

---

① 译自 U. Heise 编《文艺理论读本》1977 年斯图加特版。

也有着距离,它超然于事物之上,向下界颔首微笑,把那凝神谛听或专心阅读的人卷进事件之中,织进事件的网中。叙事体艺术是“阿波罗的艺术”,如同美学术语表述的那样;因为阿波罗神距离一切事物这样遥远,对事物却又了如指掌,远离人寰,真乃距离之神、客观性之神、嘲讽之神。客观性就是嘲讽,而且叙事诗的艺术精神就是讽刺的精神。

这里,您会迷惑不解,扪心自问:什么,客观与嘲讽?它们有什么相干?难道嘲讽不正是客观性的对立面吗?难道嘲讽不正是一种极为主观的态式,不正是浪漫主义的自我放纵呢?而这种放纵把所有古典的静穆和客观视若敌手,与之抗衡。——完全正确。嘲讽可以具有此种意义。然而在这里,我是在比之浪漫的主观主义所赋予这个词的含义远为广泛、更为伟大的意义上使用这个词的,这个含义貌似平平,却已近乎惊人的大:这正是嘲讽一词在艺术本身里的含义,它肯定一切,正因为如此,也否定一切;它是一种昭若明日、明晰、轻快、包罗一切的目光,称得上艺术的目光,毋宁说是最高的自由、静穆和一种不为任何道学所迷惑的客观的目光。这是歌德的目光,——关于嘲讽,他道出了奇妙而令人永不忘怀的箴言,正是在这个程度上他堪称艺术家;“它(嘲讽——译者注)是一颗小小的盐粒,通过它菜肴方成为美味的。”他毕生都是莎士比亚如此伟大的崇拜者,这并不是没有来由的;因为在莎士比亚浩若烟海的戏剧创作中,首当其冲的正是这种艺术对世界的嘲讽,而使得托尔斯泰极力想成为的那一类道学家却对莎士比亚的作品非常厌恶。我所谈到的叙事体艺术的嘲讽的客观主义,指的就是这种嘲讽。您不要联想到冷酷和无情,嘲笑和讥诮。叙事体艺术的嘲讽更主要的是一种发自心灵的嘲讽,一种可爱的讽刺,是一种对微小事物充满了脉脉温情的伟大。

波斯诗人菲尔杜西，生于公元1000年，写下了史诗“莎一那美”，即“君王之书”，把波斯帝王的传说加以翻新。他在图斯国奋笔疾书二十六年，致力于这部史诗的撰写。五十八岁时，他赴嘎斯纳晋见苏丹。苏丹许诺，每一千行复句诗付给他一千块金币。菲尔杜西却说：“我宁愿等写完了再受赐。”等到他完成时，光阴荏苒，又过了几十年，而他总觉得还没有完成，不断提出新的要求。他坐在那里，不断地编织，把史诗织在巨幅地毯上。地毯上满是人物形象，典故出处，冒险经历，英雄业绩，鬼怪魔法及五颜六色的藤叶织品。这时候他年已八十，宣告作品完成。这部作品的篇幅比《伊利亚特》大八倍，计有六万行复句诗。而苏丹却欺骗了他，每一千行复句诗差人送给他的不是一千块金币，而是一千块银币。稿酬送到时，老人正在沐浴。他把钱当作小费赠给了前来送稿酬的信使和浴室的仆人。

这是史诗界流传的一个逸闻，一个绝妙的逸闻。在戏剧或者抒情诗这些与史诗相近的节奏紧促、匆匆完结的艺术体裁里，没有诸如此类的东西。史诗作品，这饮不尽的大海，人类举业中的一件奇迹。无数的生活、忍耐、深切的艺术努力，一种持续的、每日每时都唤起灵感的诚挚都尽揽于其中，——而且每一件小事，每一个细节都画得细致入微，惟妙惟肖，好像对细节如醉如痴，似乎细微的事物就是一切，同时却毫不动摇地注视着整体——，既然要我在诸位面前谈论“小说艺术”，我就思考着这一切；我不由得想到菲尔杜西和他神奇的君王诗篇，也想到，因为人们不是用金子，而是用银子来偿付他的诗，所以他把稿酬一送了之。倘若他写的是散文，那么他一定，如我想象，也没有为此而不要金子接受银子。我的感情无能为力，也不愿意在史诗和小说之间、在《神曲》和《人间喜剧》之间，作一个本质的区分，以别高下。巴尔扎克赋予他的小说大厦这样一个合众多领域于一

体、又维护自己同等地位的名称,我认为是非常卓越的。

列夫·托尔斯泰也是写小说的人——而且大概是所有小说家中最伟岸的一个。有许多情形诱惑我们,去把由学究式美学所维护的小说与史诗的关系颠倒过来,不是把小说理解成史诗的变种之一,而是在史诗当中见出小说初具形骸的早期形式。托尔斯泰就属于这样一种情形。

这种历史的观察方法完全是可能的,因为这种瓦解和退化的现象,所谓的蜕化变质完全是不可思议的事情,——一般说来,这是一个复杂的问题,一个属于与自然并不简单吻合的精神生物学的问题。在这个范围里,瓦解和蜕化有可能变成空洞的字眼,或者与描述它们本应在纯然的自然生物学的意义上所描述的意义相反:它们描述一个未来的阶段,即描述了一个更高级、更发达的阶段;"蜕化",它也可以意味着趋于细腻、深化,变得更加高尚;它不必与死和完结有任何关系,而可以成为生活的升华、提高和完善。

在这样一种关系中来考察小说和史诗的关系,是可能的,也许是必要的。这二者一个属于现代世界,另一个属于古代世界。诗体史诗对我们来说,带有古代的印记——正如诗在其自身中带有古代的色彩,并且本来就是一种神秘的世界情感的组成部分。远古的史诗不是供阅读或讲述的,它是一种用弦乐伴奏的吟唱艺术。"吟唱的人"这一名称流传了漫长的时间,一直到中世纪,到月下情歌的时代,仍然是字贴义切。史诗首先是一种喻事的吟唱。诗人荷马是一个盲歌者,而失明却不妨碍他的《伊利亚特》、《奥德赛》的"唱本"和我们今天读的版本一样,《埃达》和《尼伯龙根之歌》也是一样。

说史诗发展到散文小说无疑意味着叙述文体的生命之升华与细腻化,是个大胆的提法。最初,小说的确是受局限的史诗的

一个杂乱、任意、冒险的变化。小说本身就蕴含了各种可能性，在它们由后期希腊和印度的庞大的寓言到《感伤教育》和《亲和力》的漫长发展过程中，这些可能性的实现给我们提供了这样的理由，把史诗仅仅看成小说在古代的超前形式。

然而，使小说走上这条对于人类意义重大的道路的原则，则是内向化的原则。德国哲人阿图尔·叔本华不仅惯于作为思想家，而且与艺术的关系也颇为紧密，他曾经说过这样放之四海而皆准的话："一部小说越是多描写内在的、越少描写外在的生活，就越高级和具有高级的性质；这种情况作为揭示特性的标志，将伴随着小说发展的各阶段，从《特利斯坦·项狄》直到最野性十足、人物行动最丰富的骑士小说或者强盗小说，都是如此。当然，《特利斯坦·项狄》几乎没有什么情节，但是《新爱洛绮丝》和《威廉·麦斯特》的情节又有多少！甚至《堂吉诃德》的情节在相形之下亦是寥寥无几，通篇充斥的主要是些无足轻重的、近乎笑话的情节：然而这四部小说却是小说体裁中的王冠。再早一些，我们看看让·保尔的神奇的小说，看一看，在最狭窄的台基上，多少内在的生活由外在的来推动。甚至连瓦尔特·司各特的小说所写的内在生活，也远远甚于外在生活，外在生活也只是为了推动内在生活而出现的，而在劣等小说里，外在生活只是为其自身而出现。写小说的艺术在于：尽可能少地着墨于外在生活，而最强有力地推动内在生活。因为内在生活才是我们兴趣的根本对象。——小说家的任务，不是叙述重大事件，而是把小小的事情变得兴趣盎然。"

这是经典性的至理名言，尤其是结尾处的箴言我时刻都喜爱，因为它讲到了变寻常为有趣的问题。叙述故事的秘密——因为可以说这是个秘密——就是，把原来肯定无聊的东西变得妙趣横生。要想揭示并解释这个秘密，将是枉费心机的。叔本

华这段讨论变小事物为有趣的中肯的话,与他叙述艺术的内向化的论断联在一起,也并非偶然。当我们屏住呼吸倾听那些本来无足轻重的事情,而完全忘掉了那种对于动人心魄、粗犷有力的惊险故事的趣味时,内向化的原则一定在这个秘密中起着作用。

散文小说自脱离史诗时,叙述文体就踏上了一条通往内向化和精致化的道路。这条路漫长辽远,在它伊始时,根本不能预测到这个倾向。权且举一个我自己民族的例子:德国的教育小说和发展小说、歌德的《威廉·麦斯特》不就正是惊险小说的内向化和高尚化吗?这个内向化在多大程度上是对小的、质朴的事物施以魔法、是诗的市民化,这一点可以从浪漫派作家诺瓦利斯这个诗歌艺术的天使对《威廉·麦斯特》的批评中极为清楚地见出。这段评论富含教益,非常恶毒又切中要害。诺瓦利斯不喜欢这部德国人最伟大的小说,称之为"平淡无奇,意在反对诗",这部书"极端缺乏诗意",不论它在描写上多么富有诗意;这部书是对诗、宗教的讽刺;是用麦秸和刨花拼凑起来的喷香的菜肴,尽管看起来色彩斑斓,背后一切都是闹剧。"节俭的自然乃是真实的、长存的。浪漫在这当中趋于毁灭,当然诗和那些奇异的东西也一样。它只讲了寻常的人间事物,自然和神秘主义都被遗忘了。这是一个诗化了的市民的、家园的故事……《麦斯特》第一部表明,低俗的、日常的事情,如果加以令人喜爱的变换而讲述出来,饰之以高雅、流畅的语言,给它们以适度的节奏,那么即使是这样的事情也会中听……"

"歌德是个非常讲求实效的诗人",诺瓦利斯在另一处说。"歌德的作品简朴、可爱,读来怡人,又经久不衰,就像英国人的商品一样。他在德国文学中做了威治武德在英国艺术界中所做的事情。像英国人一样,他有着一种自然的、经济的,一种通过

理智而获得的高尚趣味……他的爱好在于，与其去做成一些不足道的事情，使它们变得璀璨夺目又宜人，毋宁去开创一个新的天地，做一些旁人事先已经知道自己无力完成的事情。”——

人们得学会听反话，并笃信邪恶事物对于认识所能带来的益处，以便像我那样，珍视这段批评。它贬抑歌德在美学上奉行盎格鲁崇拜，而这个主义令人想到英国理查森、菲尔丁、哥德斯密的市民小说对歌德确实产生过的影响。而且人们通过诺瓦利斯对《威廉・麦斯特》的批评所窥见的，正是小说的市民性，土生土长的民主主义，使小说在形式、思想性和历史性上有别于史诗的封建性，使小说成为我们时代独占鳌头的艺术形式，成为现代灵魂的容器。十九世纪在欧洲大地上，在英国、法国、俄国，在斯堪的纳维亚，盛开着灿烂的小说之花。这朵奇花绝非偶然；它与小说应运而生的民主性，与小说天赋的表现能力，与现代生活密切相关，它与小说的社会和心理上的激情也联系紧密，这种激情使小说成为时代的具有代表性和艺术形式，使那些甚至只具备中庸之材的小说家成为文学中现代的艺术家典型。在尼采对文化的述评里，有许多地方可以找到这种把小说家理解为艺术家最根本的现代的现象形式：现代小说家对于社会的和心理上的事物好奇又敏感，在气质上是由感情和敏感组成的混合物，具有有塑造力的和批判哲学的禀赋。尼采，这个艺术家与认识者高度的混合物，自己就是一种类型的“小说家”，空前地使艺术和科学二者更加靠拢，更加互相渗透，水乳交融。这种不同的最细腻的奇闻异事和最新事件的接受和传播工具，在尼采给时代刻划的灵魂图像中，起着杰出的作用。

这里，特别是着眼于小说，鉴于它作为艺术形式在我们时代的统治地位，必须要提及这个重要性，它对于现代的诗歌创作，对于这个时代的文学作品与批评成分相一致。我又一次想起俄

国哲学家季米特里·梅日施柯夫斯基偶然论及普希金和果戈里由于"批评"而脱离纯粹的"诗"时所说过的话,"从无意识的创造到创造性意识的过渡"。这正是席勒在他那篇讨论"素朴的"和"感伤的"公式的论文中提出来的矛盾。梅日施柯夫斯基所说的果戈里的"批评"或"创造性意识",与普希金的"无意识的创造"相比较,在他看来是更为现代的、将来的东西,正是席勒所理解的与"素朴的"相对立的"感伤的",席勒也把感伤的、意识和批评的创造性称为更新的、更现代的发展阶段。

我们的题目,即小说的特性完全配享有这样的荣誉。小说作为现代的艺术作品,继"诗"的阶段之后,代表了"批评"的阶段。小说与史诗的关系,正如"创造性的意识"与"无意识的创造"的关系。值得一提的是,小说作为创造性意识的民主产品,丝毫不乏史诗的伟大。

狄更斯、萨克雷、托尔斯泰、陀思妥也夫斯基、巴尔扎克、左拉、普鲁斯特等人伟大的社会小说创造,正是十九世纪具有记念碑意义的艺术。这里只有英国、俄国、法国人的名字——为什么没有德国人的?德国对于欧洲叙述艺术的贡献,在某些方面是杰出的:主要是教育小说,如歌德的《威廉·麦斯特》和后来高特弗里德·凯勒的《绿衣亨利》所描绘的那样。除此以外,我们又是从歌德那里得到了世界小说艺术的瑰宝《亲合力》这部最高级的心理学—自然哲学的散文作品。后来,我国那次发展得不全面的资产阶级革命的思想家,"青年德意志"派的代表,伊默曼、古茨柯也写下了社会小说,他们几乎没有引起世界的兴趣,没有真正进入欧洲。施皮尔哈根的小说散文如今已是枯萎凋零,人们可以得出结论,施皮尔哈根的小说散文对于我们所谈论的欧洲小说从来就没有作过实际的贡献。必须提及台奥多尔·冯达纳,在他晚年写的差异很大的诸作品中,至少还有一部杰作《爱

菲·布里斯特》进入了欧洲——虽然欧洲乃至世界对他并没有特别关注。冯达纳在德国以外几乎无人知晓，德国南部、瑞士差不多没有人读他的作品。瑞士的德语作家的境况也相差无几：伟大的农民道德家哥特赫夫以自己的方式显得雄浑；受人喜爱的高特弗里特·凯勒的散文行文优美，犹如真金发出的美妙之音，他同时也以高超的手法讲述现代童话；还有描写历史题材、风格高雅的短篇小说家康拉特·斐迪南·迈耶尔，都逃不脱同样的处境……

我谈到德国小说的不景气，以及德国小说在国外的同样境况，指的当然是 19 世纪，在这里尤其是指 19 世纪下半叶。因为，让·保尔、诺瓦利斯、蒂克、施勒格尔、阿尔宁和布伦塔诺等人，对德国浪漫派的小说作出了值得惊叹的贡献，浪漫派小说至少在 E. T. A. 霍夫曼身上找到了一个代表，他神奇鬼怪的寓言式艺术具有了欧洲范围的意义，特别在法国产生过强烈的影响。新近故去的德国血统捷克人弗兰茨·卡夫卡风格独特、意蕴深远的小说作品开始对欧洲文学界产生类似的影响。他的作品中带有宗教色彩，又不乏幽默的梦幻、恐惧，堪称世界文学在散文形式中所产生的最深刻、最奇异的作品。——19 世纪与 20 世纪之交，以及 20 世纪头三分之一里，德国小说在形式上和精神上都渗透进整个欧洲，引起了关注。不过有关这个方面的下次再谈吧。

（本文中省略的引言，提出了戏剧和小说究竟谁优于谁的问题，以及小说是不是史诗的“蜕变形式”的问题。结尾处省略了一段作者关于瓦格纳的论述。——德文版原注）

反现代[①]

博尔夏特　著

蒋芒　译

女士们，先生们，"现代的"这个概念是文学匠从漫射的文学中人为假造出来的，而不是由社会的反作用推导确认的。鉴于它的全部特征它拥有的形象和形式的塑造，它与它所允许的或禁止的范围和材料的关系，与它所推崇的或相关的流派的关系，与它所忽视的地理世界观的界线，以及最终它所需要的世界的精神感觉，都表明它无力同时充当产生它的时代的纪念碑、命运和批判，且如此粗糙、低劣甚至完全虚假，而根本不能抓住那些养育了它的最重要的形势来解释自己的需要和作用。无论它所伴随发展的艺术练习具有什么样的方式，它首先并尤其揭露一个社会的混乱状况。这个社会的能量已无可挽回地离开了被用完用尽的核心，并开始极其缓慢地寻找新的落脚点，而这虚弱衰败的社会在这期间必须接受一种不合法的赞同，这赞同并不是在它的范围里形成的。由于为了不使这个社会的具有启迪的遣责孤立无援，生产变得粗野了，并且由于社会随着与日俱增的粗

---

① 译自 *Zeichen der Zeit*，Band 4，*Verwandlung und Wirklichkeit*，Herausgegeben von W. Killy，Fischer Bücherei 1963。博尔夏特（Rudolf Borchardt，*1877*—1945），著名诗人、作家。

野在拼命向后倒退，于是，无政府状态便揽括了第一个循环，并且，只要一经稳定，将这个时期所有瓦解的权力聚集在一身，仿佛是这些权力将它拉了过去。无政府状态与没落的历史主义——它作为历史的世界观“建立在狭窄的基础之上”——搅和在一起，形成一种畸形的统一。无政府状态的意志与历史主义的意志同样薄弱，它的最高艺术形式也和历史主义的艺术没有区别，同样压制本能而不算是推崇本能，挫伤感觉而又强调感觉，否认审美能力而又固守审美能力。它从历史主义那里搬来了已长期停用的精神手法给自己取名叫“方法”，并在须臾之间一跃构成了历史——注定衰落，而这衰落的始初在所谓年轻的罗曼蒂克中掀起了巨大的震惊，仿佛是复活的艺术——并使自己变成了追随者诗歌的反叛，随着这种反叛，它的创业英雄们开始了他们的索然无味的创作（由社会不具备适应喧哗和粗鲁的能力而得到公开承认），其作品是艺术的对立物，他们毫无价值的骚乱是其行动的结果，他们的口号，他们稍纵即逝的情绪就是发展和根本的趋势。无政府状态渗透着历史主义的巨毒，充满了“相对的准则”，“环境”的谎言，“形势”的谎言和“教育”的谎言，充满了对全部人性的强烈而又脆弱的敌视。因为，由于人们为了能爱、能恨、能尊重、能鄙视而必须实实在在的是人，而无政府状态却乐意吹嘘自己如何能干，因此，每一种不屈的天性自然就是无政府状态的反对者。无政府状态为了至少在逻辑上否定天性，它百倍依靠和联合自己，因为它自身没有可信的东西，即没有力量通过它的纯粹既在来取缔反对者。它当时在远处嗅到的破坏影响了它对外国的态度，为此，它认为非凡高尚、令人陶醉的美国艺术只不过是空洞的寓言，为此，它向所有外国的腐朽东西看齐，一旦确定，便早春与哥本哈根和斯德哥尔摩文学匠人的阴沉放荡的生活同流合污，晚冬与波尔瓦（Boulvard）和卡巴

雷特(Kabaret)的腐朽不分彼此,与所有斯拉夫的久病不愈一样萎靡不振。它把雅科布松(Jakobsen)称作它的雅科布松,但是他作品的十行却使它为了他的子孙后代而大为厌恶。它吹捧福楼拜,而他可怕的一次呼吸就能将它吞噬。它以不断的骄傲自负自己进行自我增殖和蔓延。它没有志向,因为它没有榜样;它不知羞耻,因为到处都是它的同伙,它没有反悔,因为当它发现时,它又忘记了。它憎恨所有的必然性和形式,憎恨所有的严谨和类型,憎恨所有的纯洁和样式。它创造了混乱不清的形式并称之为"微变",创造了支离破碎的形式,并称之为"小品",创造了散文的诗,自由节奏诗——双向性作品,并称之为"文献","印象","幻觉","情绪"和"悲喜剧"。就是这样,它的乐趣在于所有的复杂领域。杂交是它最重要的工作。它完成这项工作是依靠它通过拔高扩散无数分叉枝节来清扫基干、捣毁禁区、抹灭神圣的界限,并通过杂交的种性使自己完全彻底稳固在这被清洗过的大地之上,然而这些基干、禁区和界限却是不同的既在得以相互大致区别的依据。作为无政府的文学,它造就了文学匠,作为无政府的社会,它培养了假绅士,作为无政府的沙龙,它树立了沙龙的对应物和趣味相投者,作为无政府的科学,它需要没有神秘感的历史学者,和风格衰败的写作家,作为无政府的剧场,它欢迎"自然主义的表演家",作为无政府的宗教,它培植了如同漫画似的党羽,作为无政府的批判,它在法官的位置上扶植了东摆西摇者精神禁锢者和党派经纪人。它为何如此对待"文化"呢?这里,那些彻底混杂丛生的创作,那一个和同样的不以数计的众多景象,以及它的全部类型总和,都是它要求此在统一的代用品。这代用品与它相符,被它忍受,也由它挣得。于是,时代不再产生思想、客体和个性,它甚至并非不知不觉和不可避免地在个性上打下了残酷的标记。就在这一瞬间,就在它无条件终止

统治的瞬间，它的篡位成了真正的统治。谁要是过于强大，使它无法对之加以消灭，那它就进行破坏，谁要是拒绝它，它便抢先打击对方的致命处，使对方永远不得轻松。只要它还能有所作为，它就要剥夺与我们生息相关、振奋我们精神的文化，它就要把文化纳入与它一样的堕落之中，以申表自己，它就要把文化拉下水以阻挠文化的日臻完美，当它肆无忌惮毁誉文化之时，它还声称是抬举了文化，甚至当文化能得到完善时，它也还要张牙舞爪继续不断渗透到人民大众中去，以可怕的权力恐吓那些被歌德称作“在黑夜里追求光明”的弱者。



诗中的概念①

瓦尔登 著

刁承俊 译

诗的材料是词。诗的形式是节奏。

在任何艺术中，其基本概念都没有像在诗歌中那样很少为人们所认识。作家用不着一个词、一个词地搭配就可以把文章写出来。文章就是把不同的词组合成各种概念。作家和诗人就凭着这些概念工作。这种概念是一种来之不易的东西。但是艺术必须重新争取得到每一个词。人们不能用墙壁来垒起高楼大厦。石头必须一块一块地砌起来。如果要建造一座人们称之为诗的词的大厦，那就必须把词一个一个地搭配起来。各种艺术的能见度就是形式。而形式又是各种幻觉的外在形象，即那些

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*, Herausgegeben von otto best, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1982。H. 瓦尔登（Herwarth Walden, 1887－1941）：现代德国著名小说家、戏剧家。诗人、批评家。早年学习音乐，1904 年在柏林组织艺术团体，不少著名作家、诗人如亨利希・曼，托马斯・曼、德默尔、里尔克、韦德金等都曾加入。1910 年他组办《暴风雨》杂志，据说“表现主义”一词为该杂志最先使用。他赞助、宣传未来主义、表现主义和立体主义，是本世纪初艺术新流派（尤其是表现主义）的最重要的支持者。1932 年去莫斯科。该文即在苏联关于表现主义的大论战中写成。1941 年遭流放。他的论著有：《对艺术的考察》（1917）、《表现主义、未来主义、立体主义》（1917）、《表现主义——艺术的转折》（1918）。

幻觉内心生活的表现。各种幻觉都有独特的形式。世界上不存在两张相同的面孔,更何况两种幻觉了。创作一部艺术品就等于要让人看见一种幻觉,但并不是说要去理解这种幻觉。没有任何人能对他人留下同样印象。既然如此,人们又怎么能要求超凡脱俗、不近人情的东西具有这种相同性呢?艺术品不应当要求任何东西,可艺术品自己却在要求着。各种艺术品都要求表现自己。外部的艺术表现意味着内部的完美。内部的完美就是艺术品的美。内部完美由词的发音法和词的造型相互之间合乎逻辑的关系构成。在造型艺术中,它们有一定的空间,因而明显可见;在音乐和诗艺中,它们有一定的时间,因此也可以听见。人们把它们称为节奏。每一种运动都由感动、而不是由受感动引起。诗人通常不是受到自己、就是觉到他人或他物的感动,但他们却不感动别人。他们受到激动,但却不激动别人。他们并不去左思右想感觉到的东西,就感觉到了所想到的事物。他们并不赋予他物以各种形式,却要取得各种形式。在并不存在任何一种比喻的地方却偏偏要放上比喻。这些诗人并不是在随便看看,而是在仔细观察。他们从精神上报告超感觉的东西,但却并不使超感觉的东西对感官变得明显化。作品的思想内容是非艺术的,因为它们并不强迫别人相信什么。交谈是非艺术的,因为它们连一丁点东西也不陈述出来。艺术理解不等于相互理解,艺术理解是感觉。只有感觉才是理解。我们相互握手,我们感觉到了,于是我们都知道这种感觉。我们相互亲吻,我们感觉到了,于是我们都知道这种感觉。我们什么话也不用说,这是关于艺术的知识,也是艺术的知识。艺术能理解具体的东西,却不能理解抽象的东西。

孩子!这可能是你的不幸,

可我自己仍在费心费力,
使你那可爱的心儿
永世不再将我热恋。

嘲笑我那轻微的烦恼吧!
总有一天我不能不承认:
我在梦中曾经见到你
而且从那时起就挂念着你。

你们正在凋谢,甜蜜的玫瑰,
我的爱无法享有你们,
开放吧!为那个绝望之人,
就是他,忧愁使他心碎。

这首诗的节奏非常统一,但可惜的是它并非节奏。这种统一的东西是韵律、是尺度。这种节奏,即这种运动都恰到好处,而且是按照重音划分的。重音决定着声音所强调的东西。声音强调:

孩子	嘲笑	你们
可	总有一天	我的
使	我	开放
永世不再	而且	他就是

重音在决定,诗人的意志在表露。该意志显而易见。每一个大师都一定会有限制地表现自己的。这里不存在放任自流、毫无限制的节奏。一切都是轻柔和缓,恰如其分的韵律,都是形式的完美无缺。每一行都有数目相等的四个重音。这就是词。

这种词完全取决于重音。因此，这些词都具有某种意义。诗人就在精神方面理解这种感性的东西，而且是凭借某种抽象概念来理解。他说明自己仍在费心费力。那颗可爱的心永世不再热恋他，因为必须保护孩子，使他免遭不幸，因此诗人在梦中见到孩子之后，就总挂念着他。但诗人却无法得到他，所以只好听任那著名的忧愁使他心碎。这首诗一看就懂。它之所以是一首诗，是因为它合乎逻辑。既然诗人想要说明什么，那我就有权检查他的说明。我还想把这对于孩子来说是不是一种不幸的问题搁一搁，暂不作出结论。在强调惶恐不安时，假如诗人还在煞费苦心的话，那就是说，他也许很有可能同她结婚，而且也可能采取这种方式无声无息地把全部事情都弄得井井有条的。否则，我就不会相信他在梦中见过这个孩子。假如创作等于梦幻，那么每一个梦幻者便都是诗人。反之，如果这位诗人还挂念着那位孩子，那他就一定会陷入矫揉造作的境地。这种矫揉造作看来必定会使大师们受到某种刺激。当人们把玫瑰花植入爱情之中时，它们也会凋谢。这种情况也同样是自然而然的。在遇到上面所提到的那种不自然的情况时，不能责怪忧愁使人心碎。高超艺术的辩护者将会披挂上阵。这就是词。人们就是不能一个一个地选用这种词。假如它不具有忧愁使人心碎或者心儿永世不再炽热这样一种深刻的含义，人们又能够把什么东西想象为一颗破碎的心或者一颗炽热的心、一颗永世不再炽热的心呢？当心灵成为受害者的一部分时，它和破碎本身也就有了诗意。腿部骨折没有诗意，是因为我们可以看到它；心儿破碎具有诗意，是因为我们必须想象。人们所能够想象的东西是精神的，因而也是艺术的东西。试问，谁又能够想象腿部骨折呢？

我们看到大师们没有词和节奏也能应付裕如。如果我提到我曾经请求他们合作联成一首诗的那三个大师的名字，还没有

把这首诗看作是一首诗的人,很快也会改变自己的态度。第一段我们要感谢亨利希·海涅,第二段要感谢斯特凡·格奥尔格[1],第三段要感谢约翰·沃尔夫冈·歌德。他们都具有同样高超的技巧。他们相互间简直可以以假乱真。如果人们想要彻底区分他们,那他们都是些用号码来区分的德国抒情诗冠军赛的争夺者。换句话说:只有词、每一个词才是诗的材料,而不是概念,不是把词放错位置的概念。或者说:腿部骨折是看得见的,而心儿破碎却不然。这里的关键是能看见。当看得见的东西同看不见的东西组合在一起时,就不会出现形象。看得见的或看不见的东西的生命就是节奏。只有运动才是生命。当单个的词存在着,并且各个词由于自己的节奏存在于它们相互关系中时,客观说明甚至在没有所谓诗的辅助手段的情况下,也会成为艺术。

这是一个美丽的犹太女人,
一个十分俊俏的妇人。
她有一个漂亮的女儿,
她的头发编成秀丽的辫子,
她正准备参加舞会。

啊,母亲呀,最亲爱的母亲!
我的心里痛苦万分。
啊,让我有片刻工夫
在绿色的原野上散步
直到我心里稍稍好受。

---

① 斯特凡·格奥尔格(Stefan George,1868—1933),德国抒情诗人。——译注

母亲转身离去，
女儿快步走进小巷，
所有写信人都坐在那里，
啊，写信人呀，亲爱的写信人，
是什么使我这样痛不欲生？

要是你接受洗礼，
那就该叫路易丝，
就该成为我娇妻。

我在接受洗礼前。
宁愿淹死，
在深深的、深深的海洋里。

晚安，我的父亲和母亲，
还有我那高傲的弟兄，
你们永世也难见到我。
太阳已经西沉，
落在那深深的、深深的海洋里。

这首诗既不出自歌德之手，也非席勒的大作。这是一首所谓的民歌，发表在诗集《男孩神奇的号角》中。但是这位诗人与那些很难说是诗人，因而更谈不上是艺术家和创造者的大师们相比，更具有艺术家的气质。在这首诗中什么都未安排，但什么都激动人心。什么也未想到，但什么都感觉到。一切都非常朴实自然。心儿未碎，只是痛不欲生。该诗不是艺术的顶峰，却处

于艺术的高峰,因为它的面目明显可见。它之所以不是艺术的顶峰,是因为它还要以某种思想为先决条件,而艺术却没有任何先决条件。艺术是指眼前的事物,因此在确定艺术时,不能事先带有任何条件。只有肉眼见到的外部或内部事物才是明显可见的。那位犹太妇女是无法见到的。

因此,当客观的、合乎逻辑的具体性把那种可感觉到的事物变得明显可见、可以理解时,具体的诗也就成了艺术品。但如果是带着一种目的、一种作为比喻的感情来使用这种手段、这种具体事物的话,那么,目的就会突然归入手段的范畴,这样,手段本身也就变得毫无目的了。这真是画蛇添足,因为这样一来就会妨碍流畅、妨碍节奏 。

因此,具体的诗是间接的,不具体的诗是直接的。

但是,每一种诗都缺乏逻辑性。作为艺术品的诗同从经验、从知觉的经验或者事实的经验中推导出来的逻辑都毫不相干。任何一种经验都来自于所经历事物的重复。我们从艺术获得的是我们没有经历过的东西。因此,没有经验的人才能接受艺术,因为任何经验都只是一种手段,而不是目的。

诗中的具体事物永远都是比喻,而绝不能成为比较。比较取决于进行比较的事物,因此它受到人的约束。而比喻却不涉及到人,不受任何约束。它只是由于其内在联系才变得明显可见。而艺术的联系,就是艺术的运动,即节奏。

任何一种相互理解都是任意的。任何一种诗都不是任意的:并非随心所欲,人云亦云,甲说什么,乙就必须说什么;并非信口雌黄,说什么名词决定动词。假如没有时态,“头”这个词就不存在,或者说时态不仅仅存在于“头”这个词之中;或者说有什么东西能迫使“头”具有一种性质;或者这个词同词性有什么关系;或者说为什么人们把不能变格的词看成是中性;或者当人们

把德国的太阳看成是太太，而把法国的太阳看成是先生时，就不是随意的；或者说为什么动词有时有规律，有时又没有；或者说为什么任何规则都有例外，却不能说任何例外都有规则。这种语法毫无规则可言，因为它的规则都是随心所欲。如果是有意来自经验，是多次重复，那么当语法规则通过艺术得到证实之时，艺术也就能够运用语法了。但是艺术并非语法，而语法也不能成为艺术。那么，为什么只有句子才能理解，而不是词呢？这是因为句子才是词的抽象概念，只有词才能汇在一起构成句子。

假如单个的词能够直接被人理解，那就用不着多费唇舌了。因为人们往常都在调换词的位置，所以甚至到了只许使它变得明显可见的地步。而艺术就是这种使看得见的词变得明显可见或者重新使它变得明显可见的东西。有哪一位艺术家曾经想到要给用宝石砌成的楼房上色呢？人们之所以上色，是为了把宝石伪装起来。但是，如果每一块石头都是宝石的话，那它便贵重异常。现在，这些诗人不是在给这些高贵的词上色，就是在按照自己的恶劣情绪调整这些词。爱情适合用这个词，却不适合用别的词；太阳适于用这个词，而下雨却适于用那个词。所有这些恶劣情绪作为永无止境的情绪先要讲出来，然后才能被人说服。那么，词又同情绪、同人有什么关系呢？人要使用词，而词却不为人服务，它在进行自卫。词占据统治地位，它控制住诗人。这时，诗人也想取得支配地位，于是他们便立即越过词，造出一个句子来。但是词占据统治地位，它一下子就把句子扯得粉碎，这样一来，诗也变得残缺不全了。只是一些词连在一起，而句子却永远是捡来的。

可以把若干句子划分为若干间歇，而节奏就是结尾。只不过这里并非节奏，因为这些诗行都是随心所欲的。诗人先测量一下诗行，然后便依照自己的心意把它们拦腰斩断。他把所有

的诗行都弄成一个样,因此音步很蹩脚。这是因为,假如人们一味用音步来创作,而且还要伤害诗行的话,那就塑造不出任何重要的东西来。人们在活动时,是无法调整步法的。不过艺术既然是运动,因此也就有节奏。

每一个词都有自己的运动。它通过运动变得明显可见。各种单个的词只有通过其运动,彼此之间才能结成前后左右的关系。不存在任何不运动的事物。甚至地球也在旋转,世界也在旋转。这就是内在的能见度,就是不具体的诗。

就连内在的能见度也是凭感官就能见到的。就连它也有一个人们能够把握,因而也就能够感觉到的表面。但它是在某个固定不动的事物下面运动。当人们不愿理解它之时,它就存在。当人们没有弹错之时,它就弹奏。因为并非某一个人在从事艺术,而是艺术在超越人类,把人类糅合在一起。

艺术使人类在其宇宙中旋转着。

究竟什么是表现主义[1]（节译）

瓦尔登　著
刘小枫　译

……

不管怎么说，它不是什么"原生质"（Urschleim），不是神话，也不是形而上学。这都不过是些虚假的口号而已。艺术不会诞生出来，不会生长。艺术是组合成的，明确地说，它是配置而成的。真正的艺术家与形而上学毫无关系。艺术不过是至今尚未被理解和认识的物理学。

感受诗歌和音乐要通过听觉器官，感受绘画艺术则要通过视觉器官。要创造艺术作品或要理解艺术作品，首先须能够听和看。人人都具备这一前提条件。艺术一定要成为每一个人都能创造、或说能为每一个人所接受的东西，亦即艺术必须能为每一个人所理解。没有人愿意说，即使他不训练自己的身体，他也能完全支配它；没有人愿意说，如果他不训练自己的脑子，他也能充分支配它。大多数人从不为感官担忧，可是给人感受最强烈、令人思索最深切的莫过于感觉上的印象。印象在大脑里蓄积起来，进而重新组合，这就是说在感受基础上思考。不过，即

---

① 译自《表现主义讨论集》1978年德文版。

使不是通过感官上的印象,大脑也会攫取到思维原料。因为没有任何东西是从人的头脑里直觉地生发出来的。任何思维材料都是从他人,从众多的他人,从整个社会那里被摄取到头脑中去的。因此,是社会的存在决定社会意识。语言在种种形象中传达出这一点,这些形象亦即凝定化了的感觉上的印象,在视觉印象中是比喻,在听觉印象中是节奏。通过此种特殊训练,大脑已习惯于进行直接思维。人们能够把印象和节奏作为思维表象去逻辑地接受,而无须想象到感觉上的印象。联想积累起来了。但仅仅是在思索者那里,他才能把这些联想形象化。艺术家从未发明什么色彩、形式或节奏,他只是依据自己的感觉上的联想组合它们罢了。色彩、形式或节奏本来就存在于自然之中,而人们又受社会意识支配。尽管人们可以用逻辑的方式去接受形象和节奏,把它们作为思维材料,而无须想象到感觉印象,但艺术家恰恰不能。他必须形象地想象到感觉印象。因为只有通过感性显现,通过感性事物才会产生艺术效果。

人们在谈论着一种世界观,称赞对思维材料的直观描写。在此凝定化比喻就明显地牵涉到视觉的感性。人们还发现一种闻所未闻的效果,即听觉感性的凝定化比喻。绝大多数词语最初都是感觉感受的表达。这当然是整个社会的感觉印象,而不是某个个体的感觉印象。因为只有整个社会的印象才能作为言语存在。它们是整个社会的产物。即使个人的东西表达得比较完美,比较恰当,至多也不过成为语言材料而已,纵然恰当的这个词也是凝定化的比喻。感觉印象并不仅仅从自然中产生出来,对于单个人和单个人的总体来说,感觉印象也从偶发事件中产生。这就是说,在单个人那里或单个人的整体那里,感觉印象是偶然发生的。人们的社会存在支配着人们的那些东西变成个人自己的东西了。因此产生出他们的语汇,产生出要求相互理

解的需要，以及相互理解的方式。在社会的作用下，大自然发生了变化，在生产和生产方式的作用下，社会发生了变化，在阶级斗争的作用下，政治和经济环境也会发生变化，伴随这些变化而来的是言语的意义及其含义的变化。这样一来，语言就成了社会形态的直接表达。因此，即使是那些所谓最自由的艺术家也受到社会存在的制约。

人们必须对那些他将要由此着手去进行创造的原材料十分熟悉，这一点大概不会有人反对吧。艺术家的材料是词语、音响和色彩，也就是用来表达内容的那些形式媒介。人们把艺术家最喜欢使用或多次使用的方式称为形式手法。当一切都发生了变化，当社会利益的需要使得许多事物都起了变化，甚至在某些情况下完全变了样，那么，形式以及形式手法还应永恒不变地存在下去吗？难道形式和形式手法可以不受辩证法则的支配，不受辩证唯物主义法则的支配吗？人们不是仍然需要把形而上的东西感性形象化，使感性的自然形象更直接地亦即更强烈地发挥作用？在感性形象中，那些成为希望的梦想或消化不良而退隐到现实背后去了的神祇、鬼魔和先知们不仍然在跃跃欲试？

任何艺术作品的内容必然要受到现实的制约。对许多作家来说，对我来说，甚至还要受社会主义现实的制约。社会现实的艺术感性化要通过被称之为形式的媒介来实现。内容改变形式，内容决定形式。难道把摩托车当作马一样装扮起来还更漂亮些吗？为什么人们偏偏只把过去内容的表达方式看作是形式呢？形式必须与内容相适应，它必须表达内容，否则就不会产生艺术作品。内容上的变化越少越慢，形式的发展也越少越慢。以后人们称这种逐渐形成的一致性为艺术上的“时代风格”。

随着现实中经济上、政治上的每一次进步，艺术的表现方式和艺术风格就会发生改变。历史上每一次倒退总需要文风上的

停滞状态,或者是与此相应的一种陈旧的风格成为希望的梦想在艺术上借尸还魂。不可一世的希特勒先生不久前还寄希望于一位尚游弋不定的艺术家。墨索里尼早已对卡尤斯·尤里乌斯·凯撒表示过感激之情。通过所谓艺术家之手,社会发展变化愈强烈,艺术形式的变化也愈明显可见。这艺术形式在作为整个历史现象来回顾时就被称为风格。百科全书派不就是法国革命的先驱吗?难道更加完美的色彩的出现不会改变画家们的表达方式吗?难道历史的进步没有改变语言、没有使语言更加丰富清新吗?人们不是表达得更明快、更简洁也更确切了吗?难道生活的节奏竟对生活的艺术表现方式亦即艺术形式毫无影响吗?……

艺术家必须对他的原材料进一步加工,把它变成艺术的东西,亦即使它形式化,感性形象化。这就是人们通常所说的艺术塑造。陈述与塑造完全是两码事。每一个艺术家必须理解艺术形式的意义。艺术作品的产生正依赖于对这种艺术媒介的全面掌握。

艺术界的先锋们有意识或无意识地寻求表现方式来塑造自己的时代,可惜大多数时候都是下意识地摸索。实际上,伟大的艺术家大都是革新家,现在仍然如此。在艺术上从来没有过另起炉灶者,只有模仿传承者。当然,一切艺术家都是出生于社会的某一个历史时期,但这并不能证明他们就因此是那个社会的代表。每一新的社会及其形态都是从旧社会的母体中孕育出来的。某一时代的艺术上的改革行动,亦即这一时代的艺术的表达,这一时代的艺术风格,并非总是得到理解或被大多数人理解。尽管有例外,但艺术革新者往往是不被承认的。因此他们恰恰不会博得统治阶层的赏识。越是不断地进行艺术革新,就越会发现更多的“不自然”的东西。之所以如此,是因为自然在

社会进步的作用下发生了变化，而这一变化了的社会环境的艺术显现就在那些从自己的阶级立场出发不愿意进步的人眼里变得不自然了。

为什么这一新型的艺术（指表现主义——译者）在世界大战以前的年代里引起了如此巨大的反响呢？这是因为它不得不轰动一时。并不是因为它发明了新的形式，而是因为它表达了生活的新的形式。他们从个别走向典型。常常采用一些变幻的手法来表达普遍的意志。他们寻求能将时代表现出来的表达方式。他们对那一时代盛极一时的印象主义的影响不满。为了创造，他们必须先打破它。没有哪一次革命不是这样进行的，也没有哪一次革命能不这样进行。难道摧毁旧的东西就是颓废吗？难道为了建造符合时代要求和社会必须的房屋，那些必须拆除的东西还该保留吗？当社会基础必须改革时，难道还不该消除其意识形态的外表吗？必须改革社会基础，难道不是因为其权力或象征阻碍了有益于大多数人亦即劳动人民——特别是有益于无产阶级的进步吗？

有人会说，大众或者甚至无产阶级是不赞成这种新型艺术的。这是小市民的看法。但恰恰是小市民不知道自己之所属。他们往往摇摆不定。人民阵线的迅猛发展才证明了小市民也开始认识到自己的敌人。想将来做一个小资本家的梦想破灭了，他们逐渐意识到自己在受剥削、受压迫。他们发现自己是悬空"站立"着的，感到自己四肢无靠，没有生根。他们的理想被统治阶级窒息。统治阶级把自己的艺术强加在他们身上。艺术对于人民大众如同是富人的奢侈品，至少是博物馆里的陈列品，欣赏它首先需要时间，有雅兴，更多的是需要钱。诗歌对大众来说是奢侈品，至少他们理解不了。诗人们总爱钻到古希腊、罗马中去，钻到中世纪去，再不然他们就采用逼真的、摹写式的客观描

写手法,使人们只有从象征意义上去理解。这种表现方法对大众来说是不可接近的。要想使艺术接近大众,这在资本主义国家已经或将要受到全面阻碍。在大众中只存在一种艺术:人民的艺术。只有那些无名艺术家们才表达了大众的感情和他们要说的话,也才为大众所理解,因为这些无名艺术家只会说他们要说的。这种人民的艺术没有出版过,甚至大多还未形成文字。它们通过传诵在口头上流传,其流传的形式是以记忆作为依据的。这样就产生了有韵律而无节奏的诗句。到最近一段时期,这些诗句十分典型地作为辅助手段在科学中自然而然地被当作"记忆诗句"来运用。

……

毫无疑问,十分幼稚地把韵律同节奏混为一谈,正是由于缺乏对这种记忆诗歌的了解。就像在音乐中一样,有人把华尔兹的四分之三拍或进行曲的四分之四拍与音乐本身等同起来。有的人只通过伴奏来区别华尔兹和进行曲,这无可非议,但有的人却把这些当作音乐本身,就不能赞同。

要是人民的诗歌在本质上只有韵律,那也有引起它的历史原因。况且,人民的诗歌大多都可以歌唱,民歌就是歌谣而且还可同时跳舞。音乐和舞蹈创造了节奏,这在文学性作品中恰恰是缺少的。音乐和舞蹈因为技术缺乏而不可能完全记录下来,起初极少,以后慢慢才有一些被记录下来。尽管如此,人民的艺术通过经过学习和训练的诗人对其模仿而发生着更为直接的影响,因为人民艺术的内容适时地并且忠实于时代地表达出了人民大众想说的话、不得不说的话。

想由此证明或断定人民大众不可能理解或不去理解艺术,实在是无稽之谈。然而,如果有艺术存在的话,那它决不是某个阶级的附属品,也不是某一阶层的私有财产,更不是某一个人的

财富。被称之为舞蹈、音乐和诗歌的那些东西，它们的起源，它们的创造性活力只有在人民身上，在大众身上才能找到。从这一形式中产生出艺术的形式手法，人们总是利用它来创设新的形式手法。歌唱的和舞蹈的节奏是从劳动的节奏中产生的，是从身体的运动活动，从人的血液循环的律动中产生的，是来自对自然中的音响和喧声的摹仿。它们是作为表达感受而出现的。不劳而获的统治阶级看和听都要通过他们的奴隶，通过大众，由此他们不劳而享受到心灵上的快感。而真正的发明者，创造者——大众却青史无名。那些把大众的艺术作品记录下来，进一步提炼，从大众艺术的形式中逐渐形成一种形式手法的人则成了驰名于世的艺术家。这样一来大众的作品就变得机械死板了。即使艺术家的作品在他们的口头传诵，他们心中却再也认不出这就是他们自己被夺走的财富。艺术家的形式手法把大众艺术的形式消融了。

在寻求新的形式和新的节奏时，人们发现了黑人。他们唯一在这一方面还没有受到剥削，即在他们自己的艺术创作方面。爵士音乐在适当公式化以后已在世界上开始广泛流行。节奏又一次战胜了韵律。画家们走向所谓的“粗野”；但绝不是由于颓废。他们从大众清新纯真的源源不断的创作中寻找新的造型手法。还有些画家很注重儿童的感知方式，因为儿童的感受是直接的纯真的。人们在寻找，寻找源泉，那汇成江河与大海的源泉。难道因为认识到了源泉就可以否弃它吗？人们愿意堵塞源泉吗？源泉难道不自然？儿童难道不自然？成人不就是经由儿童生长过来的吗？河流不就是源泉汇集而成的吗？难道人不该有生长变化？河流也不该众汇支流？生长变化难道仅仅是出于儿童和源泉的意愿才发生吗？难道大众不对它发生影响？难道社会没有依照自己的需要，依照进步的需要对它施加影响吗？

艺术家还该停留于手工业者的水平？还该是使用中世纪和原始工艺的脑力劳动者？难道艺术家仍得老是在亚麻布上涂画，而不是在生活中去孕育艺术？难道艺术家不应对生活的形式多加注意，不该对使内容感性形象化的方法多加注意？难道艺术家应该去纠缠于对大多数人来说不过是些鬼怪的众神？难道艺术家应该在某种事物已成为现实以后才去预言它吗？难道艺术家应沉溺于梦中仙境？然而这样的艺术源泉却从来没有给过艺术家一块面包。艺术家若把自己当作了不起的个人主义者，那他是创造不出什么来的。难道偏偏艺术家就可超脱时代或脱离时代而存在吗？这万万不能，时代也不允许他这样。艺术家不应该这样，况且也不可能如此。

客观地来看，我们可以说，统治阶级那一部分只是整个社会的一小部分，只占百分之五，加上他们的附庸不过百分之二十到三十，在这些人中间只产生了极少数有影响的著名艺术家。因此，按比例来说，在百分之九十五之中，或者在百分之七十的大众中又该有多少艺术家呢？他们只不过由于社会条件的限制没有或不可能进行艺术创作，至少没有什么影响，很少留名。然而事实上，艺术成果是从他们的力量中产生的，这一点刚才已经证明过了。如果社会提供了完备的前提条件的话，真正有独创性的大众自然而然会发挥其才能。

如果人们内心中产生了创作欲望的话，就得彻底弄清创作的一系列问题：前提、限度、素材、技巧等等。许多人会被模仿，也必然要被模仿。但必须懂得，艺术作品是怎样创作出来的。否则模仿就不会达到预期的目的，即追求数量的满足。数量是根据需要上升的，首先是质量的数量。人们绝不会承认那些糟糕的、令人遗憾的或无法理解的模仿品是创作。人们不需要那种自己也没有认识清楚的解释。有些人只要一谈到民主、社会

主义、表现主义等方面的长处时就自诩为民主主义者、社会主义者、表现主义者。显然，这不过是忸怩作态、虚张声势而已。庸俗的马克思主义者不是马克思主义者，庸俗的表现主义者也不是表现主义者。相反，他们只会妨碍正确的认识。他们使得这种认识可笑，恰恰因为他们自己令人发笑。

"表现主义"一词是一个战斗性的字眼，对它不屑一顾或妄加非议，这个词就毫无意义。任何一个词语都具有这一特点。总的说来，"表现主义"一词包含有艺术改革的意思，要寻找使进步人类的普遍意志得以感性化的那样一种艺术表现方法。随着精神上非象征性的真正的言论上的政治自由的获得，随着当代更先进的技术知识的运用，随着使时代的气息真正得以形象地表现出来的艺术形式的产生，时代的表现不仅会在文艺作品中得到形象的表达，而且在生活本身中也会得到感性地表现。与当今的时代气息相一致的这样一种形式，也赋予生活中的事物和对象以形式。这就是说，没有什么是需要"掩饰"的，不过把一切都艺术形式化而已。

我们这个时代的艺术家的目标是否已经达到了呢？或者说正在接近这一目标呢？这只能由实际效果来下定论。历史早已证明，被称之为"表现主义"的那场运动是革命的。不管人们承不承认这一点。表现主义得到承认，这是实际情形充分证明了的。它对生活本身也发生了直接的影响。表现主义的实际成果是无法否认的。不管怎么说，它已感性地成为许多形式了，甚至已成为习以为常的形式了。也就是说成了习以为常的时代表现了。实践是不能被排斥于讨论之外的。问题并不在于维护"表现主义"一词，而在于维护它的意义，维护上述它所具有的含义。在这一点上我没有什么再要说的了，强加给表现主义的那些不实之辞，我要恭恭敬敬地把它们打发走。战前、战时以至当今的

艺术先锋们被那些依靠庸俗性而存活，或希望走回头路的人诽谤为小市民，甚至咒其为法西斯，这必须坚决予以反对。表现主义艺术家们被迫流亡，他们的作品受到压制，这正是法西斯国家和半法西斯国家里的政治现实，它反倒证明了维护表现主义的正确。实践不容排斥于讨论之外。

……



幻象与形象①

凯泽 著

李伯杰 译

人脱胎于幻象后才成熟了：这就是诗人。

人产生多少幻象，成年宣言的传播就有多快：巨大的消息一泻千里———千乘一千个词语在谈论着绝无仅有的一个幻象。

诗人便是某一种幻象的外壳。（做游戏的人喋喋不休唠叨个不停，因为他并不受制于对他发号施令的巨大的法则。）只有就这个对象他还能聊上几句——他也只想劝人谈论这个题目。他的充实是完整的，没有瑕疵：在他嘴里，每一个音节都有色彩——连发音与停顿都按着他的节拍或声如重锤，或鸦雀无声。从作品到作品，件件作品毫无二致。清晨的亢奋有如午间的力量——也像黄昏的突狂一样，被从同一种激动状态中推挤出来。分娩的法则就是这种激动状态，它以强大的压力穿过轨道，显露出自己：这个法则具有天蝎星座般力量的推动力——而却为诗人所首肯。

诗人的使命就是复述那个绝无仅有的一。他一若偏离了主

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*, Herausgegeben von Otto F. Best, Phillipp Reclam jun. Stuttgart, 1982。凯泽(Georg Kaiser, 1878—1945)，著名作家。

题——也就是论点,他就加重了大量存在的错误——并把错误混淆得更厉害。于是范型沦为摹本——忠告降为游说——聚精会神成了心神不定。

幻象召唤人们趋向片面性。(幻象只有这样才能表明它的重要性。)面面俱到是没有的——一个球体环绕自身转圈,把事物的首尾实则是不分首尾地联起来。一切都是幻觉——因为它就是一,就是那个把天和地、及天国尘世的人们串在一起的一。

形象是幻象的载体,各种形象真是千姿百态——诗人滚烫的手指的形象装载了诗人要表达的大量货物。它将使无数的人承受重压——大批的人便不得不走出来,担负起全部压力中他们的双肩所能承受的那些部分。无论从什么地方,幻象都能召之即来——没有哪一个时代拿不出一个重要、庄严的幻象。幻象的形体越来越五花八门——要从纷繁复杂的部分大致认识整体,已经不容易了。

走近前来的观察者凝视着这一片纷乱杂沓。他看见的只是杂沓。他反问说:据说我在这里一眨眼就能把那个统一一览无遗,但是它躲在哪里?这些形象不会把它们栖身的那个圆环炸开吗——而且还是带着一向外探寻的激狂?我绕着它跑的那个环,里面到底是些什么东西在翻腾?——我看到了一个个新的形象五颜六色捧成一行,为此惊诧不已。这里在响的是什么声音?是不是又有谁在建造巴比伦塔?抑或他们为着逃避造塔而麇集在这里?我的眼睛在流泪——耳朵在轰鸣!不要责备走近前来的观察者,他哪里知道把吓唬他的那些形象聚拢在一起的那个法则。他能够在短时期把形象按照便于他认识的方式整理出来吗?就用他那双杂乱无章的手吗?

诗人把那个一塑造得千姿百态:即那个万事之初便存在的幻象。幻象不让步地,狂热地用诗人的血撞击着诗人,诗人的血

又冲击着幻象。幻象对盛它的容器的压力是巨大的。反压强又把胀破的危险压下去——凡在构成形式时传达出来的,都不会无形无状地展开!——喊叫声绝不会压倒说话的声音!



艺术家与精神分析①

海塞　著
王维达　译

自从弗洛伊德的“精神分析”超出精神病科医生的狭小圈子引起人们的关注以后，自从弗洛伊德的弟子容格发展了他的潜意识心理学说和心理类型学说并部分发表了这些学说以后，自从精神分析完全直接转向民间神话、传说和文学以后，艺术和精神分析之间便产生了紧密而富有成果的接触。不管人们在个别问题上或者在狭隘的意义上同意弗洛伊德的学说与否，他的无可辩驳的学说总是存在着，起着作用。

人们尤其期待艺术迅速与这种新的、多方面富有成果的观察方式结下不解之缘。许多人愿意当精神病科医生去研究精神分析。但是，事实已超过这些。艺术家比官方的科学更倾向于并准备加入这门建立在崭新的基础上的心理学中去。艺术家比教授更容易被这一天才的激进的学说所吸引。因而，今天在年轻一代艺术家中间比在医学家和专业心理学家中间有更多的人在讨论和接受弗洛伊德的这一思想世界。

对于一位艺术家来说，只要他不满足于在咖啡馆里把精神

① 译自《海塞全集》，选自《文艺理论研究》，1985年第2期。

分析学说当作新的话题来接受，那么作为一位艺术家他便会立即到这种新的心理学中去学习。而且，不仅如此，他还会进一步提出这样的问题：这种新的心理学观点是否或者在何种程度上有利于创作本身呢？

我记得，大约在两年以前，有一位友人曾向我推荐列昂哈德·弗朗茨的两本小说。那时，他说这两本小说不仅是有价值的文学作品，而且也是“精神分析的入门书”。打那以后，我读了一些作品，这些作品都有明显的研究过弗洛伊德学说的痕迹。我对于新的科学的心理学从未有过些微兴趣。但是我感到在弗洛伊德、融恩、斯坦克及其他人的一些著作中似乎道出了一些新的、重要的东西。因此，我怀着极大的兴趣阅读这些著作。我发现，他们关于精神现象的所有观点几乎都证实了我在许多作家那里和在自己的观察中所获得的那种预感。我看到，对我来说部分仅属预感、闪念和潜意识的东西已经被他们一语道破，而且还用文字表述出来了。

新的学说不仅在文学作品中的应用方面，而且在观察日常生活方面立即显示了丰富的成果。现在，人们又多了一把钥匙——当然绝不是万试万灵的魔钥。但是它是一种有价值的看法，一种新的出色的工具。人们很快便证实了它的有用性和可靠性。在这里，我所指的并不是文学史学家们所作的那种到作家生活中去找寻尽可能详尽的病史的努力。对我们来说，仅是尼采的心理认识和敏锐的预感所得到的证实和修正已是十分有价值的了。从这些抬出排斥、升华、退向作用等心理机制的有关潜意识的初步知识和观察中，我们便已得到了一套使人一目了然，明白无遗的程式。

但是，假如让每一个人都能在一定程度上驾轻就熟地研究心理学，那么，对艺术家来说，这种心理学的应用就相当令人怀

疑了。正如历史知识很少有助于历史题材作品的创作,生物学或地理学很少有助于景物描写一样,最杰出的科学的心理学也很少有助于表现人。人们可以看到,精神分析学家本身如何处处利用心理分析学说出现以前的文学作品来作为例证、来源和论据。因此,凡是精神分析所认识到的并用文字科学地表述出来的东西,作家总是早已知道的。是的,作家表明自己是一种特殊思维类型的代表。这种思维类型和心理分析其实完全是背道而驰的。作家是梦幻者,而精神分析家则是详梦者。因此,对作家来说,尽管他很关注新的心理学,但在他那儿除了继续梦幻和追随自身潜意识的呼唤之外,还会有什么呢?

不,在他们那儿不可能再有什么事。谁不曾当过作家,谁没有感到过心灵生活的内部结构和心脏搏动,那么任何精神分析都不能使他成为心灵的解释者。他只会使用一种新的程式,这样他可能会使人一时惊愕不已,但是决不会从根本上提高自己的能力。从文学的角度来理解心灵过程依然是一件直觉的事情而不是心理分析天才的事情。

然而,这个问题并非就此了结。事实上,精神分析的途径也可以极大地促进人们成为艺术家。如果说,艺术家把心理分析技巧照搬到艺术技巧中去是错误的,那么艺术家认真对待和注视精神分析却是十分有益的。我认为,对艺术家来说精神分析可以从三方面来证明和支持这一观点。

首先,证明想象和虚构的价值。如果艺术家以精神分析的方式观察自己,那么对他来说掩盖不了以下的事实:一种对自己的职业的不信任感、一种对想象的怀疑;一个在自身中异己的声音,这个声音承认市民阶级的观念和教育,并让人把自己的所作所为"仅仅"作为美好的虚构来看待;这一切都是艺术家所必须忍受的弱点。但是,正是这种精神分析令人折服地告诉每一个

艺术家，目前他们“仅仅”作为虚构来估价的东西恰恰具有高度的价值，它提醒每一个艺术家心灵基本要求的存在和一般权威准则及评价的相对性。精神分析证实了艺术家自身的存在，同时给予艺术家在心理分析中进行纯粹智力活动的领域。

也许只有那些只从外部认识精神分析的人才认识这种方法的好处。然而，其他两个价值却只有在那些彻底地、认真地切身体验过精神分析的人那儿，只有在那些把精神分析不当作智力活动而当作内心体验的人那儿才会出现。如果谁只满足于获得一些关于自己的“情意综”的解释，只满足于获得一些关于自己内心生活的可用文字表述的消息，那么他还没有觉察到精神分析的价值。

谁要是认真走了一段精神分析的道路，到记忆、梦幻和联想中寻找心灵原因，那么对他来说，那些可以称之为自身“潜意识”的内在状态的东西就是永恒的收获。他热情地、激烈地、有成果地徘徊于意识和潜意识之间，他把那些通常只是“情不自禁”地存在着的东西，那些只在观察不到的梦幻中出现的东西搬到光天化日之下。

而这一切又与精神分析的道德和个人良智的结果紧密地联系在一起。精神分析首先提出一个重大的基本要求。对于这个要求的任何回避和忽视都会立即遭到报复。这个要求的刺激必然会留下深刻而持久的痕迹。它要求真实性，而这个真实性却是与我们自身相对抗的，是我们所不能习惯的。这个真实性要我们认识、承认、研究和认真对待那些恰恰被我们成功地从自身中所排斥出去的东西；要认识、承认、研究和认真对待在旷日持久的强制下，经过世世代代所排挤出去的东西。人们在精神分析方面所跨出的第一步已经是一个强大有力的成果，已经是一次根本性的震撼，谁要是只看到自己被一步一步地孤立起来并

日益与传统和陈旧观念割裂开来,因而拘泥固守,负隅抵抗,那么他一定会被迫产生出怀疑和问题,这些问题和怀疑是任何东西都吓唬不住的。他会越来越清楚地看到一幅无情的真理之图,一幅自然本性之图正在日益崩溃的传统的背景前升起。因为只有在精神分析的强烈的自我考验之中,才会有一段真实的发展史,一段浸透了炽热的感觉的发展史。依次顺着父亲母亲,农民牧民,猿人鱼类追溯回去,人类的起源,束缚和希望在任何学说中都没有像在严肃的精神分析中那么认真地,那么震撼人心地使人感受到。知识成为可见的东西,意识到的东西成为心脏的搏动。随着恐惧、窘迫和排斥的消退,生命的意志和人格更加纯洁更加有力地向上崛起。可能没有任何人比艺术家更加迫切地感到精神分析这种教育人、促进人、鼓舞人的力量。因为对艺术家来说,重要的不是尽可能舒服地去适应世界及其习俗的问题,而是绝无仅有的问题。

在以往的作家中有几个人与精神分析的基本原理十分接近。最接近的是陀斯妥耶夫斯基。他不仅凭着直觉比弗洛伊德及其弟子们更早走上这条道路,而且已经具有这种心理学的实践和技巧。在德国的大作家中是让·保罗(Jean Paul),他的心理过程观念和现今的心理过程观念最为接近。此外,让·保罗也是艺术家中最优秀的典范。他由于不断与自己的潜意识接触,产生了深刻的活生生的感觉。这些感觉成了他创作的永不枯竭的源泉。

最后,我要引述一位行家的话。虽然我们习惯于把这位行家称为纯粹的唯心主义者。但是他还算不上梦幻者和自生自长的天才。他在大体上更多地属于智力极高的艺术家。奥托·兰克(Otto Rank)首先把下列这段书信看作潜意识心理学的令人惊异的现代化的明证。席勒在给自怨在创作上受到干扰的寇那

的信中写道：依我看来，你所抱怨的原因在于你的理智压制了你的想象。假如理智在大门口就立即严厉地监视着源源而来的思想，那么这对于心灵的创作活动似乎是不利的，有害的。当一个思想被孤立地观察时，它可能微不足道，十分离奇，但是这个思想或许由于接踵而来的另一个思想而变得重要起来；它或许会与其他的，似乎同样枯燥无味的思想以某种方式联系在一起而形成一个十分合目的的环节：这一切，当理智还未保持长时间的观察，与其他思想建立起联系之前是不能判断的。但是，依我看来，创造性的头脑却相反：理智从大门口撤回它的警戒，让思想pêle-mêle（混杂地）流进来。然后理智才通观和审视这一大堆思想。

在这里，理智的批判和潜意识之间的思想关系被经典地表达出来了。理智不排斥从潜意识中，从涣散的闪念中，以梦幻和游戏的心理中源源而来的财富，也不长久地沉湎在潜意识的无蕴含的无限之中。它细心地倾听掩藏着的源泉，然后才从一团混沌之中作出批判和选择——所有伟大的艺术家都是这样进行创作的。假如说有某种技巧有助于满足这种要求，那么这就是精神分析。

1918 年

创作与存在[1]

布伯 著

萧勇 译

“你朋友是个不寻常的，有感召力的人，”教授说，“但他究竟是干什么的？我是说……在文艺领域。”

“在文艺领域……”我回答说，“他仅仅是身居其中而已。”

“此话怎解？”

“嗯，他的职业实际上不完全和文艺搭界，我们也说不准他在闲暇之时干些什么。”

“但是，他的思想如何？”

“多数情况他满足于意念。倘要将它们概括和提炼成为一种思想时，他乐于助一臂之力。而且，若真能从这些意念中弄出什么东西，他也乐不可支的。有时候在谈话中(就像现在一样)，他也与大家一样同持一些明了和完整的观念。”

“那么，他不写作了？”

“噢，他曾经勉强对我承认说，偶尔当思想充盈其脑时，他也在一秘密的本子上写上几笔。用他的话说，这是为了突出那时起从仅为可能的东西中所实际获得的东西。”

---

① 译自 Martin Buber：*Painting the Way*，Harper & Row 1957。

"那么,他最终会出版一些包容广泛的作品?"

"我认为他没有那个想法。除了生活使他接触到的几个朋友之外,他无意和他人发生关系。他像孩童一样相信生活,曾经说完整的自我是唯一不停地回报人生旅程的东西。"

"但为何你和他的朋友不劝他将其思想整理出来与大众分享呢?我听到不少人都肯定地说那些思想是有价值的。"

"我们觉得他的真正统一在其个性之中。惟在其中统一才能存在。如果说服他将此置于两个封壳之中,而不是注入我们的心灵,以生活回报生活的话,我们觉得会伤了他的元气。他绝不给出自己的任何部分;他仅是将其借出,这些东西在收回时已经改头换面。因而在他面前,所有存在物都像年轻的面容,年轻的姿态那样生气勃勃。仅此一点便使他的分享总是洪福无量。在我们目光的确信不疑中,在我们计划的日新月异中,在我们事业的牺牲力量里,他都可读到用他那改造的语词所写的作品。当我们圈子中的一个人死去,我注意到我们的朋友在不朽的天国里继续诵读着他。"

"但是这个世界——你忘掉了这个世界!在你说来好像一本书便是目的,而实际上它只是将我们的声音传送到我们不相识的人的耳朵和心田里。我写作灵感所驱的东西,将其抛出个人的圈子之外,抛进市场的漩流之中。这漩流将它带进阅览室里,带入灯光明亮的起居室中。在那些地方,素不相识,且永不会相见的人将听到我的话语——也许还真的心领神会。难道书不是个人和非个人的意味深长的结合。书在外面流传,然而它仍是我自己。这样,我从自我分离,流入大千世界——流进遥远的房舍里,也许还会流到遥远的年代里——谁知道是振奋、愉悦还是激怒人们,但总是在某种程度上教化了人类精神。这种千里之行,这种对个人存在的种种限制的超越,这种与未知的联

系——尽管常为虚荣所误用却从未完全被亵渎——这就是思想的命定之路。”

“我谙熟这条道路,因我有时也出版一本书。我知道其中的欢乐和可怕——是的,其中的可怕。因为知道自己思想的精灵盘旋于糊涂的、不洁的人的梦中确实是可怕的。但我也知道其中的欢乐——当有位养蜂老人给我写信说,从苹果花开到花落,他每天下午都要在明媚的阳光下坐在他花园的凳上读我的书,我记得自己当时是多么的激动。同时,为公平起见,我也将回想起多亏了书才有了自己的杰出创作才能。现在,我完全领会到了书是什么东西。但是,比一切作品更为有力,更为神圣的是人的存在——单纯的直接的存在。他不必通过书这扬声器向当代和将来的读者所构成的那特定的圈子呼喊。他说话不通过中介,而是自口至耳,默默地而又威力无穷地从脸色到眼睛,到迷醉的心灵;他用凝聚的完整的魔力向那些他称之为朋友的人们说话——那些朋友因了这些话语的影响而充满精神力量。这样的人很少会写什么书。如果他真的干了这事,那本书的源泉定是纯粹以直接的方式存在的人生。”

“那么所有那些不属此人朋友的人只得被排除于他的教诲之外啰?”

“全然不是这样,因那些通过他的教诲而被改造的人即刻个个成了他的门徒——尽管他们从不重复他的任何教义,甚至不说出导师的大名。作为改造的人,他们通过存在表现自己为使徒。不论干什么,他们都是在使徒的名义下干的,无处不体现他教导的要素。在他朋友的生活中,在所有遇见他的人的生活中,因而也对遥远将来的世世代代来说,存在的直接性得以传播。”

“那么,如果我理解正确的话,你希望视创作为低于存在的东西?”

“更确切地说，通常当创作植根于活生生的生活的直接性中时，我才视其为存在。如果你所说的精于创作的人，也即在创造性的作品中表现自己的人在能力和圣洁方面逊于仅在生活中表现自己的人，只要他是植根于直接性，他仍然在创造形式这一高贵能力方面胜于后者。但如果你设想倘一个人将连绵不息的生命之力归宿为纯粹的形式，那站在我们面前的不过是戴着假面的怪物。他不能形成自己，而只能以形式伪装自己。不，我所说的直接的人并非针对创作的人。我是反对我们时代的突出的妄诞，即视创作为衡量人的价值的标准。但是，不合情理的创作，无直接性的创作并不是标准，因它不是现实，而仅是一种幻象。我相信在洞悉一切的眼里，它片刻也不能成立。只有那样东西才能成为衡量真正的创作的标准，它就是——直接性。”

“当然，判断人只能根据他的现实存在。但是，难道他的创作行为不同属于他的存在吗？”

“当其作用似血肉之躯的健康器官时，是这样的；当其表示纯粹的赘生物时，便不是如此了。技巧占了如此大的上风，以致虚假竟敢篡夺真实的地位。折磨我们时代的过分崇尚创作是如此得势，并且其惟技巧的观点已建立起一种盲目的排他性，以致连真正的创造性作家都任其有活力的技巧降低为随意发展，以满足时尚之求。他们摈弃了天生的骗子绝不会具有的东西：惟有真正的生活才能长生的土壤。他们刻意追求，以致最后除却创作，什么也没有。他们不是通过从经验到思想，从思想到言词，从言词到写作，从写作到大众传播这样一个渐进的、有选择的过程来进行自然的创作，而穷于不加选择的记述他们的所有经验以传之于众。他们抛弃真正的需要而沉醉于随心所欲。他们败坏了经验。当经验尚在进行时，创作的意念便统治了他们的身心。他们出卖了自己的生活，因此陋行而一无所获。因为，

除了做作的和短命的东西,他们怎能指望创作出别的东西?他们摈弃生活的艺术,所得到的仅是同代创作狂的喝彩。"

"但在我看来,好像创作的意念是每一个创作者经验的合理的一部分。因此,画家便是用所有感官进行创作的人。他之所视业已成画,因其所视并非仅限于肉眼所视,而是视觉产生的高度二维重合。他的创作并不迟于所视,而存于所视之同时。甚至他的听觉、嗅觉都已在作画,因它们为他丰富了事物的图画特征。它们不仅给他感觉,还给他刺激。同样,诗人亦用他所有的感官创作诗歌,他要形诸于词的每一体验都是霎时道出。他在所感之同时已是将所感之东西变成诗歌。在这诗之形成中,每一印象都呈现为富有韵律的诗行。"

"确实如此。但你所发现的创作的动力因素不是创作之意念,而是创作之能力。这种形式的潜在性也伴随降临于非从事文艺的人的每一经验。而且,只要他从感觉之流中抽出一个意象并将其作为单一、确定和有意义的东西嵌入其记忆中,这种潜在的东西便会露出其尊容。对于创作的人来说,这种形式的潜在性是特定的,方向是形诸其特定艺术的语言。如果在此方向中表示了什么意愿,这是他天才的意愿,而非有意识的意愿。他经验中的动因并未影响作品的完整性和纯洁性。不然的话,他便是在感觉时已怀有利用所感之物的有意识的愿望。这样,他便扰乱了经验,阻碍了其发展,玷污了作品形成之过程。只有不主观任意才能自然地生长,结出成熟的、健康的果实。只有这样的人才是真正的创造性的人:他的经验是如此浓烈,如此的穷形极态,以致它们融合成一个需得表现的意象,他这才完全有意识地致力于他的艺术创作任务。但若人为地介入自然的感知,不让内在的选择和形成独占鳌头,而是起自伊始便设立一个目标,那便摈弃了感知的意义,摈弃这超乎一切目标的意义。如果人

以两种面孔待人，公开的一种吸引其伙伴以诚相待，隐秘的一种又是抱有意识目的的旁观者。处于友谊和爱情之中的他便被分裂成两重人格，一重是听任情感支配的人格，另一重是站在一旁利用情感的人格。任何创作天才都不能将这人从他给自己和作品所招致的毁损中解救出来，因他毒化了他的生命之泉。”

“那么，你希望将我们最终摈弃的道德原则重新引入美学？”

“从美学中摈除的只是沦为辩术因而成为谬误的思想体系。它当然标志着一种根据充分的征服，因它确立了一种观点：评价艺术作品——不论赞成与否——都不能看它与艺术家思想抱负的关系，而要看它的内在质量。现在，我们第一次可以不引起误会地步向更深的见地：即对道德的赞许只能将我们引向外层，而在内层只有那些赋予存在意义的作品本身才至关重要。同样，只有当认识到艺术家重要性并不在于他的道德时，清晰和完整才能获得。现在，我们可首次获得更清楚的认识，即在内在的发展中，优势和能力的自然增长属于无愧于他艺术的艺术家。”

历史　文化　艺术①

施本格勒　著

李小兵　译

外在宇宙

——作为与一个灵魂有关的诸种象征总和

观相形态的世界历史观念自身展开，就会进入到一种无所不包的象征论的更广博的思想中去。就我们在这本书中所设定的意蕴而言，历史研讨的任务不过就是去探究似曾赋予生命的过去，以及确证它的内在形式和逻辑。因而，对历史研讨来说，它能够穷究的最后极限就是命运观念。但是，这种历史研讨，无论怎样变换新的视野而具有包罗万象的性质，都是零碎不全，其基础仍须进一步地挖掘。与此相平行，我们所进行的对自然的探究同样是残缺不全，并以它本身的因果关系系统为极限。然而，无论是魔力的还是技术的"运动"都不能穷尽生命活动本身（如果我们可以把魔力和技术运动这些词语看作分别代表生命

---

① 译自 O. Spengler：*The Decline of West*，*Form and Actuality*，translated by Charles Francis Atkinson；London，Allen 1926。小标题按德国 Becker Verlag 版本所加。

的和认知的东西的基础)。我们一旦醒来,就同具生命和认知,而且,即使心灵和感官沉睡的时候,我们的生命仍在运作。我们在运动过程中运动着(我们至少可以从科学中借用一个词:无法表达,来说明在睡眠的时候我们感受着内在的宁静安稳)。然而,只有在清醒的实存中,"此间"和"彼处"才能够以不可划归的二元方式出现。任何一个适合于它本身的冲动都具有清晰的表达,而任何一个相异于它本身的冲动都产生模糊的印象。因此,我们所知觉到的东西,无论它具有怎样的形式——"灵魂"和"世界",或生命与实在,或历史和自然,或法律与情感,命运与上帝,过去与将来,或现在与永恒,等等,对我们说来,都蕴含着更深的、而且终究至极的意义。将这种无所不包而又确有所蕴意的东西表达出来的一种且唯一的方式,必定是诉诸一种形而上学,这种形而上学把林林总总的所有事物都看作既富有意味、又具有象征的东西。

所谓象征,即是确有意义而又可以感觉到的印记,质言之,即是确定意义的直指本心的、不可分割的、尤其是一瞬即逝的印象。一个象征,便是一个现实存在的外观,在那些感觉敏锐而犀利的人眼中,它实具有直接的、内在的重要意味,这是不能经由推理的过程而获得的。例如,陶立克、早期阿拉伯,或早期罗马风格的艺术装饰;村落与家庭、交通与衢道、服饰与礼仪等的形式;一个人或整个民族以至人类的观点、律度与风采;人类与兽类的交往方式和社会形式等,皆为象征的实例。除此之外,尚有那自然的不可言说的语言,例如:森林、草原、牧群、云彩、星辰、月光、雷雨,以及茁壮与枯朽、切近与遥远,所有这些,皆为大千宇宙所加诸我们的印象。我们不仅体味到此等印象的存在,而且,在我们沉思的时候,甚至可以听到它的语言。反之亦然。正是这种同质的理解所产生的感受,建构起家庭、阶级、种族,以至

最终从一般的人性中建立起文化,并使它臻于完善。

因此,我们所关心的并非世界"是什么",而是世界向它所包容的存在"意味着什么"。当我们从苍茫蒙昧之中觉醒过来时,我们便立刻投入于所谓"此间"与"彼处"之间了。我们生活于"此间",故而,把它视作是自身独具的熟悉的世界,我们也经历到"彼处",而潜意识中把它当作是陌生疏离的世界。这便有了一种灵魂与世界间的二元对立作为两极;而在世界中,则又有两种不同的性向同时并存,其一是我们用因果原则来加以掌握的,如同事物及其性质那样的"阻力",另一是我们透过它而感受到生命、感受到"自我"的运行不殆的"冲动"。所谓"现实"是指:与某一个灵魂相关的世界而言。对于每一个人而言,"现实"乃是导向在广延的领域中所作的投影,即在陌生疏离的世界内,所映射出来的影像;故而,一个人的"现实"意味着他自身。

经由一种创造性的,但却无意识的行动——因为并不是"我"实现了可能发生的事物,而是可能发生的事物,"它"经由"我"而实现了它自己——象征的桥梁,被投放在活生生的"此间"和"彼处"之间。于是,突然地、必然地、完整地透过了所有被我们接受和记忆的事物,"世界"进入了我们的生命之中。由于真正了解其世界的乃是个别的人,故而,每一个人的世界,皆与众不同。

因而,有多少觉醒的生命,有多少活生生的、有感受的生命群体,便有多少个不同的世界。而每一个生命,都相信他那本来是单面的、独立的、外在的世界,是适用于所有的生命的。事实上,这所谓"世界",只是各个生存中,一个永恒新鲜、单独发生、又绝不重现的经验而已。

整个意识等级的序列,首先是由孩童暧昧的直觉为根基,在此直觉中,对灵魂或在世界中自我意识的灵魂来说,一个清晰的

世界尚付阙如;然后,才达到一个只有完全成熟的文明中的人才能够具有的高级的理智化阶段。这种递进同时是一种象征论的展开:即由具有包容一切事物的意义的等级,过渡到不同的和特殊的指称被区分的阶段。遵从孩童、梦魇者和艺术家的方式,我不仅仅是在受制于一个全然不知其意味的世界时,或者是在我尚未处于思维和行动的极端敏捷的条件下的苏醒中时,而是说,只要我的生命能被看成是苏醒的生命,那么我就永远并总是被赋予一种外在的东西;这种东西具有在我内心的整个内容,从半梦幻的对世界联系的印象到严厉的世界的因果律,以及潜藏于中和束缚它们的数字,并且,即使在纯数学的领域,象征也是存在的。因为我们发现,精明的思想把不能言述的意义,置入像三角形、圆和 7、12 这些数所表达的记号中。

所谓"大千宇宙"的概念,便是指作为与一个灵魂有关的所有象征的总和的现实。世上没有任何事物,可以不具有这种富于意味的属性。所有的事物,都具有象征意义。从个人、族群,或民族的具体现象,诸如:外貌、形态、风采等等已知的、具有确定意义的象征,到假定为永恒而普遍正确的知识形式,如数学与物理学,每一件事物,都表现了一个,也只是一个灵魂的本质。

而同时,这些由同一个文化,或一个精神社会里的人,所生活、所经验的"分殊世界"又是互相关联的。此等关联,其程度的大小,则依赖于彼此在直觉、感觉和思想各方面能有何种程度的"沟通性"而定,这里的"沟通性"是指:各人依其自我的风格,所作出的创作活动,利用文字、公式或符号等本身即是象征的事物,并透过了语言、艺术或宗教等的表达媒介,使得他人能够了解的可能性。一个世界与另一世界之间的关联程度,有其固定的极限,到达了此一极限,则彼此了解,反成了自我欺骗。的确,从那些人民、风俗、神、字根、意理、建筑及行为的显现中,我们所

能够了解到的印度或埃及的灵魂,必然是非常地不完整的。先历史而存在的古希腊人,甚至不能猜想异在精神性的本质——确证了他们的天真;他们借用这种天真去探寻他们自身的神和那些不同民族的文化。然而,我们本身的情形亦复如是,我们当下要翻译与我们相异的哲学家的ἀπείρων, Atman 和 Tao,也须先有一种世界情感(由此,我们的对应物具有意味)作为与我们相异的灵魂表现的基础。同理,我们需要参照我们本身的生活经验,去理解埃及与中国古典绘画的人物。在这两种情形下,我们自己欺骗自己。而认为所有文化的艺术珍品对我们皆栩栩如生(像我们通常所说的"不朽"),则又是另一桩想入非非,不过这种说法却通过我们具有能够在本来意义上理解相异的艺术品的一致性而保留下来。出于我们的这种趋向,我们还可以举出文艺复兴时期雕塑的拉奥孔的效果和法国古典戏剧中的塞内加(Seneca)为例。

空间与死亡

"象征"既是成为现实的东西,当然属于广延的领域。虽然,象征是代表了生成变化的过程,它们毕竟是已经生成的事物,而非生成变化的本身。所以,它们被严格限制并服从于空间的规律中。于是,所有的象征,都只是可感,即空间式的。同样地,"形式"这个字眼,也指谓那些在广延中伸展的东西。我们将会看到,即使是内在的音乐形式也不例外。

但是,广延本身是"觉醒意识"的标识,它只构成了个人生存的一面,而且与生存本身的命运有密切的关系。所以,实际上觉醒意识的每一项特征——无论是感受,还是理解——一旦当我们感知到它的存在时,它已经是过去了。我们只能够思考此感

觉印象,此印象对于动物的感觉生命而言,虽已过去,然对于人类的文法理解而言,则尚正在流衍,正待摄取。我们不妨研究一下建筑物中,圆柱的命运:从埃及开始,在埃及的墓殿之中,圆柱被排列成行,以标示出行者的路径;到了陶立克的建筑中,圆柱被聚拢紧靠,以支撑建筑物的体干;而早期阿拉伯的长方形圣殿中,圆柱则被用来支撑其内部;到了文艺复兴时代,圆柱被用在建筑物的正面,以显示其向上突耸的意向。可见,圆柱所蕴含的意味,各不相同,毫无重现的情形;而且,事物一旦进入了广延的领域,其开端也就是终结。

很早以前,人们便感觉到:空间和死亡之间,有着深刻的关系。人类是唯一知道死亡的生物,所有其他的生物,也会衰老、陈旧,但其意识全部局限于当前的时刻,对它而言,似乎当前的生命,必然就是永恒。只有成熟的人,真正的人,才能真正具有变幻不居的观念,即把过去作为过去来记忆,并在经验中坚信"逝者如斯",不可挽回。我们本身,就是时间。而我们另外还具有一种历史的意象,在这一历史意象中,死亡以及死亡相对的诞生,乃呈现为一对难解的奥秘。正因为人类对生存与死亡,有如此深刻而重要的认同,所以,我们常可发现到:孩提的内在生命之觉醒,实与死亡有某种的关系存在。孩子突然发现了无生命的尸体是什么,乃面对了已变为现实、变为空间的事物,在这个时刻,他感觉到这陌生疏离的、广延无尽的世界中,自己是何等孤单的生命。托尔斯泰有一次曾说道:"从 5 岁的孩提,到现在的我,只不过是一小步的距离,可是,从刚出生的婴儿,到 5 岁的孩提,其间却是一段惊人的漫长距离。"人,当他第一次从蒙昧中变成了"人"时,当他体认到宇宙中他的无限的寂寥空漠时,这正是生命之中最具决定性的时刻。就在这时,世界恐惧出现了,在死亡的面前,眼睁睁看着光明的世界和坚固的空间背后的极限,

世界恐惧便成了人类基本的恐惧。所有高级的思想,都是起源于这种对死亡所作的沉思冥索,每一种宗教、每一种科学、每一种哲学,都是从此处出发的。而古今每一项伟大的象征体系,其语言形式,都与对死者的图腾、死者的陈列形式、死者墓穴的装修等有关。埃及的风格肇始于法老的墓穴;古典的风格表露于墓冢的几何装饰;阿拉伯风格存藏于陵寝的石棺;西方的风格见之于教堂,由此耶稣壮烈的死亡经由牧师们的双手每天都获得重现。而且,从这些原始的恐惧中,浮现出所有形式的历史伤感:古典文化掠过充裕着生命的当下;阿拉伯文化执著于获取新生命和战胜死亡的洗礼仪式;浮士德文化在忏悔中接受了耶稣的身躯并进而走向不朽。因而,每一个新的文化的诞生,都带有一种新的世界观,这即是:突然发现到死亡是感觉世界中的秘密。例如,当所谓"世界即将终结"的观念,大约在公元1000年左右,散播在西欧的大地上时,这一地域便诞生了浮士德式的灵魂。原始人,在其面对死亡的惊异中,竭尽其精神的全力,以图在符咒中探寻这个广袤世界不可避免、无时不在的因果关系的极限;然这个充满黑暗惊恐的世界,仍然胁迫着置他于死地。这种强有力的保护性深深地植根于无意识的存在中,然而,作为使灵魂和世界真正区分和对立的第一次冲动,它标志着生命中"人格"行为的开始。起先,自我感受与世界感受,开始在先民心灵中发生作用;然后,整个的文化,无论是内在或外在、无论在负荷或进行,其全部的内容,便成了这一人生的"强化过程"。因此,此时浮现于我们的感觉面前的,已不仅是"阻力"、或"事物"、或"印象"这些对动物和婴儿皆适用的东西,而是一种"表达"。事物就不唯是实际存在于周遭世界中,而且它们还具有意义,作为世界观中的现象。开初,它们只同人具有关系,而现在还存在着人同它们的关系。它们成了他存在的标志。于是,每一种真正

的——不自觉、但内在必然的——象征仪式，其本质都是面对死亡的知识出发的，在对死亡的知识中，透示出了空间的秘密。所有的象征仪式，都暗示着一种消极的守势，它表达了非常深刻的焦虑，而其语言形式，既表达了敌意，也表现了敬意。

每一暂存的东西，都是一个比喻

每一件已经生成的事物，都是会死的。不仅仅是民族，而且语言、种族、文化都会消逝的。由现在开始，过不了几个世纪，就不再有西方文化，不再有德文、英文、法文，就像查士丁尼时代罗马文被废弃一样。不仅人类代系的延续会中断，而且一个民族的内在形式，即那种使许多代人步调一致的东西，也会不复存在了。作为古典存在最有力的象征的"罗马公民"，作为一种形式，也不过持续了几个世纪。不仅是伟大文化的原初现象某日会销声匿迹，而且伴随它的还有世界历史的戏剧，还有人类本身；除人之外，在地球表面的动植物现象，以至地球、太阳、太阳系的整个世界。所有艺术都是会衰亡的。不仅仅是那些单个艺术品，就连艺术本身也在劫难逃。终有一天，伦勃朗的最后一幅画和莫扎特的最后一个音乐小节都会寿终正寝（也许有色彩的画布和记谱用的纸张仍然存留着），因为能够体味出个中意蕴的耳朵和眼睛已一去不返了。每一种思想、信仰及科学，当它那所谓"永恒的真理"的、确是真实的、必然的世界本身衰亡后，这些思想、信仰、科学，便也立即随之死亡了。甚至于，在我们看来，那些尼罗河及幼发拉底河畔的天文学家，所见到的星空世界也已死亡了，因为我们的眼光已与他们的不同，所见的星空世界也已不一样；当然，我们的眼光，其本身也还是会死亡的。这一切，我们皆知道。而禽兽却不知道。它们不知道的东西就不存在于它

们所经验到的周遭世界中。不过,假如过去的印象消逝了,那种给过去以更深沉的意义的冲动也不复存在了。因而,只要参照纯粹的人类的大千世界,我们遂可以回答常常被人引用的那句话,它可以作为下面所有论述的要旨:所有瞬息即逝的东西,都只是一个譬喻。

由此,我们不由自主地回复到了空间问题,虽然这个问题对我们并不新鲜和惊奇了。的确,它对那些乍一眼看似乎能够解决的观念——或谦恭一点说,能说清楚的观念,宛如一个必然的推论,如同时间问题通过命运观念的方式更具理解性一样。从我们苏醒的那一刻开始,命运的和定向的生命在现象生命中显现为一种被经验的深度。任何东西都延展自身,然这还不是"空间",还并非是某种在其自身中建立的东西,而是由此间运作到彼处的自我延展的持续。

空间深度:基本象征

世界经验,与"深度"的本质,有极为密切的关系。深度,也即是"远度"或"距离"。在抽象的数学系统中,"深度"与"长度"、"宽度"并列,而为第三维;但是,把这三维列入同一等级,作三位一体的看待,一开始便是容易导致错误的。因为,在我们对空间世界的印象中,这三维无疑地应不是对等的,更不能希望其有相同的本质。

长度与宽度代表纯粹的感觉印象。但是,深度则代表了"表达",代表了自然,有了它,才有所谓"世界"。

第三维——深度,与其他两维之间,有先天的差异存在,这是源自于感觉与沉思之间的对立。不待说,这一差异就数学而言,还是很陌生的。广延一旦进入了深度之后,便把前者转变成

了后者，所以，事实上，从精确的意味看来，深度是主要的、也是真正的维项。只有在深度之中，觉醒意识才是主动，在其他两维中，都是严格被动的。“深度”这一个原始的、难以分析的元素，所表达的乃是：一个特定的文化所了解到的特定秩序之象征内涵。对深度所体验到的“经验”是一种行动，这完全是不自觉的，但却是必然的、创造性的行动。有了深度的经验，自我便将其世界降至陪衬的地位。因而，深度的经验是一个前提，很多由此衍生出来的事物，都须以此前提而定。自我从一系列印象中，构制出一个形式的单位，一个影视图像；这个影视图像一旦被智性所把握，就受制于法则和因果律；因而，作为个体精神的外射，它是瞬息即逝和暂存不居的。

可以肯定地说，无论理性怎样与之抗争，这种广延都具有无穷多样性；它不仅在成人和孩童之间、公民和居民之间、中国人与罗马人之间有所不同，而且在个体与个体之间，就他们经验他们的世界的方式——是沉冥还是敏捷、是沉静还是活跃，而有所不同。每一位艺术家，都以线条、以音调来呈现“自然”，而每一位物理学家——无论是希腊的、阿拉伯的，还是日耳曼的——却都把“自然”解析成终极的元素。为什么他们不曾用同样的方法，来发明同样的道理？因为，他们各自有其自己的“自然”；而每一个人都相信他自己的自然与其他人的自然都是一样的，其实不然；不过，这种质朴的天真倒也正是对他的世界观念、以及他的自我的一种解脱。自然终竟是充满了个人观念的领域，“自然”是特定文化的功能。

康德相信他已经利用他有名的定则：“空间是感觉的形式，它导出了所有的世界印象”而决定了一个重要的问题：即空间这一先验的要素，到底是先天存在的，抑或是由经验获得的？但是，漫无心机的孩子及梦寐中的人们，无可否认地，是在惶惶不

安、犹豫不决的情况下,具有了这一世界“形式”的。而活泼自由的人,不像田野中的百合花,他必然关心自己的生命,所以,只有经由对周遭世界作了紧密的、实际的、技术的处理,才能把感觉性的“自我广延”硬塞入到理性的二度空间中去。只有那些成熟文化的城市居民,才真正生活在这种洞悉若明的清醒状态中;而且,只有对它的思想来说,才存在完全脱离开感性生命(绝对死寂并与时间无关)的空间。它的存在形式并非一种直觉地感受而是一种理性的理解。当康德在构制其理论时,环顾四周、绝对自信而得出的“空间”,对他的法兰克王国加洛林祖先来说,一定并非如此严格整饬的形式。康德的伟大之处在于他创造了“先验形式”的观念,而并非是他对此观念的运用。我们业已知道时间决不是“感觉的形式”,而且压根就不涉及形式;形式只在广延中存在。因此,要界定它是不可能的,只有将它作为空间的一个对应概念。然而,这就提出了一个问题:“空间”一词真的覆盖直觉感受的形式内容吗?除此之外,还有一个明显的事实:感受形式是由距离激发的。每一远距离的山脉都作为景观平面被“感受到”。没有人会自欺欺人地说他看到的月亮是一个充实的型体;对眼睛来说,它是一个平面,而且只有通过望远镜——即人为地缩短距离——它才逐渐地获得可视的形式。那么,很明显,“感受的形式”是一种距离的功能。另外,我们在反思某种东西时,实际上,我们不会记得我们在此时获得的印象,而是向我们自己显示从它们抽象出来的空间图像。然而,就活生生的实在来说,这种显现是可以并且一定会欺瞒我们的。康德自己使自己误入歧途。他完全可以不使自己在感受的形式和理性的形式之间作出分别;因为他的空间概念在原则上包括两者。

正如康德把时间的问题,与对算术的根本错误地理解扯上了关系,他所处理的时间在基本上就是一种虚幻的事物,缺乏了

“导向”这一生命的特质，而只是一种在空间中的架构，结果，把时间的问题弄混淆了。同样的，他也因为把空间的问题，和一种简浅的几何扯上了关系，故而也混淆了空间问题。“可见的”世界是光的阻力的总体；因为视野依赖于辐射的反射的光线的显现。希腊人的立场就在于此，并且仅限于此。正是西方的世界感受产生了无限制的空间宇宙的观念——即远远超越所有视觉可能性的无穷星辰系统和距离的空间。这就产生了一种内在的视野：即完全不能被眼睛实在化；甚至作为一种观念，是与不同背景的文化的人们大相径庭、不可企及的。

作为时间的空间深度

高斯在数学上的发明，其结果，完全改变了现代数学的历程。他的发明证实了：三维空间的广延世界，有很多种完全同样合理的结构系统。如今还有人在追问：这些结果之中，何者真正对应于实际的感觉空间？这就说明了，这个问题的意义根本上仍没有被一般人了解到。数学，无论它是否应用了可见的意象和标记，来作为表达之用，其本身所涉及的系统，毕竟是完全脱离了生命、时间和距离的。数学的形式世界，是纯粹数字的世界，其准确性，是无时间性可言的，是经由因果的逻辑而被人了解的，它不需要有“事实基础”，不是由经验来加以证明的。

了解了这个之后，富于生命的直觉的体验方法与数学的形式语言两者之间的区别，就很明显了。于是，空间的生成变化之谜，便也透示出来了。

正如生成变化的过程，是已经生成的事物的基础；连续而活泼的历史，是完满而死板的自然的基础；有机的事物，是机械的事物的基础；命运是因果的基础；同样的，导向乃是广延的始源。

生命的秘密,经由“时间”这一个词,而获得自我的完成,所以时间形成了生命的基础;而生命既已完成之后,则由“空间”这一个词而被人了解,或者说:透过“空间”这一词,而洞达到我们内在的感受之中去。每一种广延,事实上,首先都是要经过一种深度的经验,才能发展完成。而“时间”这个词,主要指示的便正是这展延的过程;这一过程,起先是感觉性的(主要是可见的),只有到了后来,才成为理性的,即深度与距离。这也就是从平面上的半印象进入到陪伴秘而不宣的律动的宇宙秩序性的世界图像中,所跨进的一大步历程。

如果我们可以把所了解到的事物的基本形式,即因果律,描述为:“变得僵化的命运”,那么我们同样也可以说:空间的深度是“变得僵化的时间”。时间给空间以生命,但空间给时间以死亡。当我们以我们的感官,凝注着遥远的距离时,距离仿佛在我们周围飘浮不定,可是当我们感到惊愕时,眼光犀利的人已洞悉到有一个严密而僵硬的空间。空间存在着,这个存在本身就是它存在的原则,它存在于时间之外,脱离了时间,也脱离了生命。在空间中,任何事物相形之下,都只存在于一小段时间之内。我们知道,我们自己就是此空间中的生物,所以我们便知道,我们也有一定的寿命和极限,这正是我们的时钟中那运转不息的指针不断在提醒我们的事。但是,僵硬的空间,其本身也是短暂的,——只要我们的理解一告松懈,它便从我们周围的环境中多彩多姿的形式内消失了——所以,它正是最基本、最有力的象征符号,它正是生命本身的象征和表达。

世界观从文化原初符号中诞生

孩子与成人之间的分野,就在于后者有那非经自愿的、不可

形容的对“深度”的体认，这种体认有力地统治了成人的意识领域（与此同时的是：内在生命的觉醒）。孩童所缺乏的，是对“深度”所具的象征体验；孩童可以感受到距离的存在，但并未在灵魂中有所感受。而在灵魂觉醒的时候，“导向”也首度作了活生生的表露。古典表现坚执于切近的当下并且排斥距离和未来；浮士德式的精神处于一定向的能量中，它仅仅放眼于最遥远的疆域；中国文化处在自由的、可进可退的、从未达到目标的徜徉中；埃及文明则在决断中沿着进入的甬道前行。于是，命运的概念，展示在生命中的每一部分中。只有这样，我们才成为了一个特定文化中的一分子，而这一文化中的各分子，正是经由命运概念所导出的一种共同的世界感受和共同的世界形式，才连接起来的。一种深刻的认同，联系于此文化灵魂的觉醒之中，灵魂生成为清晰明朗的存在，这便是所谓的文化了。它突然体认到距离和时间，于是，经由广延的象征，而茁生了它的外在世界；于是，此一象征，便成为，而且一直保持为其生命的“基本象征”。基本象征表达了此文化的特殊风格及历史形成，而在此等历史形式之中，文化的灵魂便不断在实现它的内在的可能潜力。从文化的特殊道向，便导衍出特殊的“基本象征”，举例来说：对古典的世界观而言，基本象征是接近可见的、严格限制的、自给自足的“实体”；对西方世界观而言，基本象征是无限广袤、无限深沉的三维“空间”；至于阿拉伯的基本象征，则是“洞穴”的世界感。可见，一个古老的哲学问题：世界的基本形式，是一个文化天生具有的，是文化的灵魂原始拥有的事物，而文化的灵魂，是我们生命的整体所表露出来的。每一个灵魂，为了实现自己，都不断地从事创造性的活动，早在童稚时期，便展开其深度的象征，就好像初生的蝴蝶展开它的翅膀一样，其所以如此，是命运注定的。第一次了解到深度的意蕴，正是代表着诞生的活

动——即个体的精神之充盈完备。在这时,文化自他的母土之中,跃生而出,而这一行动,也由文化中各个单独的灵魂,在文化的生命历程中,不断地重复展现。这就是柏拉图所谓的"前世历程",他并将之与一种早期希腊的信仰,联系在一起。这种对每一上升的灵魂突然呈现出来的世界形式的确定性,其意义来源于生成的过程。然而,康德的体系,却运用其先验形式的观念,从僵死的结局而不是从活生生的方法去达到对这个深奥的秘密的理解。

由此开始,我们将考察作为一种文化的原初符号的那种广延形式。由这个原初符号,我们将推导出它的实在性的整个形式语言,推导出不同于每一其他文化的观相学的它本身的观相学,进而推导出在原始先民的周遭世界中观相学几乎缺乏的情形。由此,对深度的解释就升华为行动,升华为作品中的形式表达、升华为对实在的改造。现在就不仅仅是推动生命的必然性(诸如动物那样),而是在根本上,从所有形式的广延因素(物质、线条、色彩、音调、动作)中创造出图像——这种图像在失落于其他文化的世界图像中多少世纪之后,经常着力重现其魅力,告诉后来的人们它的作者理解世界的方式。

古典与西方的基本象征

"基本象征"并不实现它自己;而是透过每一个人、每一个社会的形式感觉,由时代记录每一个生命表现的风格。"基本象征"内在于国邦的形式、宗教的神话与仪式、伦理的理想、绘画音乐与诗的形式、每一种科学的基本观念之中,但它并非由这些事物本身所显示出。所以,基本象征不能用文字来表达,因为语言和文字本身都是"次生的象征"。每一个分殊的象征,都只诉诸

内在的感受，而不能诉诸于思想的智性。当我们说：古典灵魂的基本象征，是实质而单独的“实体”，而西方灵魂的基本象征，是纯粹而无穷的“空间”时，我们必须有所保留，因为：概念是不能用来表现根本不可言说的事物的，所以，这些基本象征，其字音至多不过是唤起了一些有象征意义的感受而已。

古典人对周遭世界的透视，其犀利敏锐，事实上并不逊于我们，那么，古典人认为什么才是他们生存的基本问题呢？这就是他们所谓的ἀρχή的问题，其意义是：所有感觉上可以觉知的事物，其物质起源和基础的问题。如果我们掌握了这个，我们将会接近到一项重要的事实：不是空间的事实，而是为什么事实上，空间的问题会成为西方灵魂——仅仅是西方灵魂——的重要问题，为什么事实上这是命运的必然。这一个空间，乃是我们宇宙观之中，最为真切、也最为雄伟的元素，它本身吸纳了、也引发了所有事物的实质内涵，而古典的人们，却根本不知有“空间”这个词，自然也就毫无空间的概念。古典人截然认为空间没有意义，根本不存在。他们这一否定的情感，绝不能过分夸张。实质的、视觉上确定的、可理解的、立即显现的——这是，就是古典的广延之全部特征了。古典的宇宙（所谓 Cosmos），或者说所有接近、完整可见的事物的秩序井然的集合体，都被那具体可见的“天穹”所包摄着。我们以为必须的事情，如：思考那满布在天穹之前及之后的“空间”，在古典的世界感受中，则是绝无其事的。希腊的斯多噶学派，甚至于所有事物的性质和关系都看成是实体。克里西波斯（Chrysippus）认为“圣灵”就是一个“实体”，而德谟克利特认为：眼睛的“看”，其实就在于我们被一些可见的物质微粒所洞透所致。这种“实体”的感受，最终极、最宏伟的表现，是见于古典庙殿中的石像之中。古典的建筑物，内部无窗户，由排列成行的圆柱，细密地加以掩藏，而外面则根本看不到

一条真正的直线条,每一段阶梯,都有一点微微上掠的倾向,每一段都比邻近那一段,上扬少许。三角墙、屋脊、房边,都呈弧形,每一条圆柱都有一点膨胀的外形,没有一条圆柱是真正垂直的,也没有任何两条圆柱是真正等距离的。但是由于从角落到边沿的中心点,有精密比例的膨大、倾斜和距离的变化,所以整个建筑物的主体,就像针对一个中心,作神秘的摇摆一般。弧度的曲率,非常精密,精密到肉眼看不出来,而只能"感觉"到。但是,正由于用了这些方法,深度的导向,便被消除掉了。古典爱奥尼亚的建筑风格是如此的盘旋而回,而我们西方哥特式的风格,则高声而飞腾。我们用"运动"、"力"与"质量",来相对于古典的"位置"、"物质"与"形式",我们还把力与加速度的比例,确定为一常数——质量,不仅如此,最后还把这些观念,尽情发挥在纯粹空间元素的"容量"与"强度"之中。由这一途径来思考事实,另一不可避免的结果,就是 18 世纪音乐大家们的"乐器音乐",终于成了西方的主要艺术。因为,"乐器音乐"是所有艺术之中,其形式世界能与纯粹空间的沉思冥见,有紧密的关系的唯一艺术。这种把灵魂放松、溶解在无穷之中,而从物质的重负之中,解脱出来的基本感受,就是在我们的音乐中,所惊醒的最高境界。它也把浮士德灵魂中的"深度力量",解放出来了;可是相对的,古典艺术则把其效能,局限在具体的实体之上,把眼光从遥远处,拉回到一种充满美的"切近"和"寂静"之中。

于是,现在我可以获得结论了:世上有很多种的基本象征。世界的形成,是透过了深度经验的产物,感觉也是经由深度经验,才能把自己伸展到世界中去。基本象征的意义,适用于、也只适用于它所隶属的文化灵魂。每一个高级文化的深度经验,都实现了该文化生存所由依存的形式的可能潜力,而这乃是基于一种深刻的必然性所致。所有的基本词汇,例如我们的质量、

本质、物质、事物、个体、广延(以及其他的文化的用语中,大量的词汇)都是一些表征,都是由命运驱使的、注定的,而正是由于此等无限丰富的世界可能潜力,才会在个别的文化之中,各自出现该文化自身的可能潜力,对于这些文化而言,只有这些可能潜力,才是重要而必然的。这些可能的潜力,不能传递到另一个文化的经验生活与知识中去,因而,没有一个基本词汇能够重现。当文化的灵魂,在它自己的土地上,觉醒过来而进入自我意识的那一刻,即当一个人能看懂沧桑巨变的世界历史那一刻,原初符号的选择就决定一切。

文化,是灵魂烘托而出的"生成",是姿态和著述的体验,是瞬息即逝的匆匆过客,它厌弃戒律、数码和因果。

它是一出历史剧,是世界历史图景中的一幅图景。

它是生命、情感、理智的恢宏系统之总和。

——唯有以此语言,灵魂才能传达出它的生命历程。

埃及与中国的基本象征

西方的灵魂,以其异常丰富的表达媒介——文字、音调、色彩、图像的透视、哲学的系统、传奇的神话、哥特式教堂的空旷,以及函数的公式所表现出的东西,即所谓的对世界的感受,在不着文字和疏远理论的古埃及灵魂那里,几乎只用一种直接的语言——石头,就表达了。埃及的文化,不是对广延的形式、"空间"以及"时间"在语词上的精巧编织,不是构制出公理和数字体系的假说,而是遍布尼罗河畔所有景观中、默默无声的恢宏象征。石头,是已生成的、无时间性的东西的重大标志,空间和死亡似乎被束缚在它中间。死者不再行走了,他们丧失了时间,只有空间——它们可以滞留于其中但却不会生长到未来。因此,

正是这些亘常持久的石头,表现出死者是怎样映现于生者觉醒的意识之中。浮士德灵魂追寻着接续肉体之后的不朽,是一种同无尽空间的联姻,它在哥特式建筑向上的升腾体系中挣脱石头,以至显示出它内在的自我延展之深度和膂力。阿波罗灵魂把它的死者火化,让它们消逝,因而在它文化的早期,它一直对石头建筑不感兴趣。埃及的灵魂,把自己看成是在死亡的判决之前,为达到自身的目的,在一段狭隘而坚固的预定生命路途上的移动(见《死书》第125章)。这便是它的命运观念。埃及人的生存,乃是一个旅行者,遵循着一条不可改变的方向前进,而其文化的整个形式语言,几乎都是这一单独主题的译述。我们已经把"无尽的空间"作为北欧文化的基本象征,以"有形的实体"作为古典文化的基本象征;同样,我们也可以用一个词:"路途",来作为埃及文化最具理智化的表现。很奇怪,而且对西方思想几乎不可理解,埃及人在广延中所强调的因素,竟然是"向深度的导向"。埃及旧王朝的墓殿,尤其是第四王朝那些宏大的金字塔庙殿,所表现出的并非是我们在寺院和教堂中所看见的那种空间中的有目的的指向,而是一种有目的、有秩序的空间延续。神圣的路途,从尼罗河畔的大殿出发,经过甬道、厅堂、拱形宫殿、柱廊房间,越来越狭窄,直通到死者的居室。同理,第五王朝的"太阳庙"并不是建筑物,而只是由庞大有力的石造物,所围成的一种通道。浮雕与绘画,永远是排列成行,给人一种印象上的强制之感,把观赏者引向一个确定的方向。新王朝的羊神像和人面狮身像所组成的衢道,也表现出同样的目的。在埃及人看来,统治其世界形式的深度经验,具有强烈的"导向"意味,所以他所了解的空间,或多或少都带有连续地现实化过程。他们绝不表现僵持的距离感。在他们看来,人必须不断移动,以便使他自己成为生命的象征,以便进入整个象征的石头部分,并与之发

生关系。"路途"既表示了命运又表示了第三维。而他所行经的那些坚固的石墙表面、浮雕、柱廊,则代表着"长度与宽度",即仅只是感官的觉知而已。只有这不断向前进的生命,才能表示这些"长度和宽度"予以展延,使之进入"世界"。正因为如此,埃及人的艺术,即使运用的是质地坚固的材料,其目的也必须仅仅表达出"平面"的效果。在埃及人那里,国王坟墓上面的金字塔是一个三角形;这个形体,无论人们从哪个方向去趋近,它都是一个巨大而有力的三角形平面,都会阻断你的路途而统摄所有风景。同样,在埃及人那里,金字塔内部通道及宫殿中的柱体,及其黑暗的背景、稠密的排列、丰盛的装饰,都表现为有节奏地伴随着僧侣们向前行进的笔直的长条。与古典的浮雕截然相反,埃及的浮雕是严格地限定在一个"平面"上。从第三王朝到第五王朝,在浮雕艺术的发展过程中,从一根手指的厚度,一直缩减到一张纸那般的厚度。最后,终于全部缩压到平面上去了。在浮雕中,最明显的是水平线、垂直线及直角,而完全缺乏绘画中的远近收敛法。垂直、水平、直角,恰好支持了两度空间的原理,而助于把导向的深度孤立起来,使其与路途(和它的终点——坟墓)吻合。这正是那种径直导向使紧张的灵魂得以解脱的艺术。

然而,另有一种文化,虽然它在根本上与埃及文化全然不同,但也具有一个密切相关的原初符号。这就是中国文化中富于强烈导向意味的"道"。但是,埃及人所须行至终点的"路途",是一预定的路程,对他来说是必然不可避免之事。而中国人则悠闲地徜徉于这个世界之中;因此之故,中国人与他的神祇、与他的祖先坟冢之间的疏通,不是透过石头的沟壑,不是穿行于平滑的墙垣之间,而是经由友善的自然本身。绝对没有任何地方,像中国那样,如此执著地把风景当成建筑的素材。中国的殿堂,并非一幢自足的建筑物,毋宁是一件开放的设置,在这个设置

中,有确定形式的山、水、花、石,与大门、院墙、桥梁、房舍具有同样的重要性。中国文化是唯一把园林艺术作为主要宗教性艺术的文化。必须、而且只有经过风景的建筑,才能解释中国房舍的建筑;它们扁平地展开,其强调的重心是真正作为表现要素的屋顶。正如建筑上那些迂回曲折的途径,经过门、跨过了桥、环绕着小山与院墙、最后才达到终点一样,中国的绘画,也需要观赏者逐件逐件地细细品味。埃及人的建筑,统摄着风景,而中国人的建筑,则吸纳了风景。但是,在两者中,深度的导向,都制约着空间的生成变化,使其成为持续呈现着的经验。

艺术的表达语言:模仿与装饰

所有艺术都是表现的语言。

这种表现既可以是装饰的,也可是模仿的。在这两者中间,模仿必定出现得早一些,而且更接近那些生产性的种族。模仿广为见之于动物界,而装饰几乎独属人类。

模仿产生于宇宙中所有事物的神秘韵律。每一种宗教都是觉醒的灵魂,去获取周遭世界力量的一种努力。模仿也是如此;在其完全忘我入化的时刻就完全成为宗教性的了。模仿,即是“此间”的灵魂与形体,与“彼处”的周遭世界之间,互相震荡,合二为一,产生着一种内在的活动。就像小鸟在暴风雨中保持平衡,或像浮船在海浪中载沉载浮一样,我们的四肢在进行曲声中也情不自禁地敲打鼓点。对于他人的举止与动作所作的模仿,常常如同传染病,小孩尤其如此。当我们“完全沉醉”在流行歌曲、进行曲或舞蹈中那些表现情感的节拍中时,便达到了模仿的最高境界。模仿都是富有成效地模拟,这就是说,富有成效地将我们自身同化到某种异在的东西中。

自模仿之中挣脱而出的装饰，并不遵循生命之流，而是严厉僵硬地面对生命之流。装饰，并不是我们无意中从陌生疏离的存在中听到的某种征兆，而毋宁是我们建立起来的动机、象征，并强加给生命之流。其动机不是掩饰，而是恳求。"我"压倒了"你"。模仿只是一种诉说，它意味着暂存性和不可重复性；而装饰，则运用从诉说中解脱出来的语言，是一套具有延续性的形式，而且并不诉诸于个体。

只有活的东西才能被模仿；只有在运动中他才能够被模仿。因为只有经过运动，它才能呈现在艺术家和观赏者的感觉之中。在这个意义上说，模仿属于时间和导向。对眼睛和耳朵来说，所有舞蹈、绘画、素描都必定是"导向的"，因此，模仿的最大可能性在于复写命运，无论它是表现于音调、诗行，还是图画、舞台。与之相反，装饰却是某种脱离时间的东西。它是纯粹的广延，固定而平稳。模仿通过实现自身来表现某种东西；而装饰只有将自身作为一个完成的东西呈现于人们的感觉之中，才能达到表现的目的，它是一种纯粹自身的存在，完全不依赖于始源。每一模仿都有开始与终结，而装饰却只有延续。

模仿使人振奋和敏捷，装饰使人迷惑和萧杀；一个是生成，一个是存有。一个倾向于爱，倾向于将存在转引到正视未来；而一个醉心于过去，醉心于追忆过去，醉心于葬礼。

当文明来临时，真正的装饰，以及伴随它的整个艺术，都将一死无余。在每一文化的过渡时期，都具有某种或其他形式的古典主义和浪漫主义，前者，是衷情地向往着一种装饰（定律、规则、范型），而这些装饰早已成为没有灵魂的古董；而后者，则是一种衷情的模仿，这种模仿不是模仿生活，而是模仿一个更陈旧的模仿。我们看不到建筑的风格，只看过建筑的口味。绘画的方法和写作的路数，无论是以新的还是旧的方式，无论出自本土

还是异邦,都随着时髦的潮流随缘沉浮。艺术无论在哪一个门类都成为工艺品——无论是建筑还是音乐,诗歌还是戏剧。最后,我们遂具有一堆图像和文字的存货,没有深刻的意味,只能就各人的口味各取所需。这是最终的、机械生产业的装饰的形式,不再是历史的、不再处于生成变化的状态了。这些装饰,不但见于我们面前的东方地毯、波斯和印度的金工,以及中国的瓷器等形式中,而且在希腊、罗马人所遇到的古埃及(以及巴比伦)艺术那里,也可看到这种灵魂已死的装饰品。



精神的颠覆①

——一种非常神秘的时代病

穆西尔　著
刘德幸　译

在紧随18世纪末19世纪初而来的那个时代，——今天连这个时代的一点影子也见不到了，当时，许多人都误认为它亦是一个年轻的世纪。那个时候，瓦尔特和这个世纪都还年轻。

当时被埋进坟墓的东西，在那个世纪的后半叶尚未得到充分的表现。尽管人们在技术、贸易和科学研究方面是那样的才华横溢，聪明睿智，但是除了时代活力这个焦点外，一切如同一块沼泽地，表面平静，深处却隐藏着虚伪。在那个时代，作画的如老一辈画家，吟诗作赋的如歌德、席勒，房屋建的是哥特风格和文艺复兴式。要求什么事情都做得合乎理想，要像警察总署那样支配生活中表现出来的一切。然而，由于那部秘而不宣的法律不允许人们模仿，要求一切都那样的符合艺术的标准，而无模仿与夸张的结合，好像这些令人崇敬的楷模从未给后人留下什么有价值的东西似的；其实，就在今天我们还能在街上和博物馆里看到这些文化遗产。不管与此是否有关，正如那时的妇女

---

① 译自R. Musil：*Der Mann ohne Eigenschaften*（《无品格的男人》），S55，Hamburg，1952。穆西尔（Robert Musil，1880—1942），奥地利著名文学家、评论家。

因害羞怕失贞洁不得不穿那种上齐耳下拖地的高领长裙,反而显出隆起的胸脯、丰满的臀部一样。除此之外,由于种种原因,我们对任何一个时代的了解都不像对这3至50年,即父辈和我们之间相间的岁月,了解得那么少。因此,让我们回忆一下这种情况也许有益:无论在坏年月还是好时代,依据同样美好的原则反而建筑了难看的房子,创作出不好的诗文,两者并无什么区别,都是不好;所有参与破坏过去某一好时期的成就的人,无一不感觉自己是在改善那些成就;有这样一个时代,它的那些没有血性的年轻人,却因他们年轻、血气方盛而个个自负,与其他时代的年轻人别无二致。

人在安稳地度过一段时间后,灵魂会出现小小的上升,这种上升每次都像是一个奇迹,正如当时所发生的那样。19世纪最后20年,在全欧洲,突然从油滑的时代精神中冒出了一股迅速蔓延的狂热。当时谁也不清楚它将发展成什么?谁也不敢说它是不是一门新艺术,一个新人的诞生,一种新道德,或许是社会的一种重新组合。因此,人人都在议论什么东西方能适应它。不过,到处都有人站起来与旧东西作斗争。突然出现了最为合适的人,他无处不在;重要的是具有实际事业心的人同充满进取精神的人聚集在一起了。于是,那些从前被扼杀了的、或者同公众生活根本未发生过任何关系的聪明才智得到了发展。这些聪明才智多种多样,而且它们的目的相互矛盾,简直无法逾越。超人得到人爱,野蛮人也得到人爱;一面是健康和太阳,一面是弱不禁风的少女的含情脉脉;有人为英雄信仰所鼓舞,也有人因普通的社会信仰而激励;有崇拜,也有怀疑;有自然,也有矫揉造作;有强健,也有孱弱;有人梦想昔日古老的宫殿林荫道,秋日的花园,清澈见底的小池塘,宝石,大麻,疾病,灾难,也有人梦想北美洲的大草原,辽阔的地平线,锻造车间和轧板车间,衣不蔽体

的战士，劳苦大众的起义，人类的原始结合和社会的瓦解。自然这一切充满了矛盾和对立，甚至还伴随着各种各样的呐喊声。然而，它们却呼吸着同样的空气。如果人们肢解那个时代的话，那么就会产生一个愚蠢的举动，如同有人想入非非，企图找一块木头一样坚硬的铁制成一个有棱有角的圈子那样；可是，这一切实际上又都融化在光闪闪的意念中。这种幻觉出现在本世纪初的那些大好岁月里，当初它是那样的强劲，以至于一些人受其影响而满怀激情地扑向那崭新的尚未被利用的世纪，一些人加快了步出旧世界的步伐；两种行为方式，他们并未感到有什么截然不同的地方。

如果大家没有这个愿望的话，那么也就不必过高评估这个已经过去了的"运动"了，反正它仅仅是在知识分子中一个人数不多且变化无常的阶层中铺展开的。今天，这个阶层遭到了那些世界观尚未破坏的、有幸重振旗鼓的人士的一致鄙视，尽管他们的世界观不一。虽然这个"运动"没有成大气，也不算是一个大的历史事件，可是它无论如何算得上一个小事件。对于瓦尔特和乌尔利希这两个要好的朋友来讲，他们年轻轻的便看见了它的微光，也算得上三生有幸了。昔时，不管是什么东西想从形形色色的信仰中冲出一条路子，并不那么容易，就好像树林里有许多树木想弯身曲干那样难。一种宗派乐善的精神，一次小的轮回和改革，对一次觉醒和开端的极乐感觉，这一切只有那些最好的时代才能有所认识；你若是那时降生的，你感觉到的人世首先是朝你双颊吹来的一股思想气流。

在那个不十分遥远的过去，他们的确很年轻，当乌尔利希再次独处时他这么想。那时，难得他们最先产生了那些最伟大的认识，而且对此只要其中有一个人张嘴说点什么新的见解，另一个便会跟上来，说出同样重大的发现。这是人在青年时代所建

立的友谊中特有的东西;就像一个鸟蛋,它自身已感觉到鸟儿的辉煌未来正躁动于蛋黄之中,然而对于外界而言它只不过是一个没有生气的椭圆体,无人能说出它同其他蛋的差异来。乌尔利希至今还记忆犹新,他头几次出门远足归来后和瓦尔特在男生宿舍会面的情况。写字台上摆满了瓦尔特的素描、笔记和乐谱,它们闪烁着一位即将成名的人的未来的光辉;对面是狭窄的书架。有时瓦尔特会像塞巴斯蒂昂[1]被钉在木框上那样忘情地站在书架旁,专注地读书,淡淡的灯光洒在他漂亮的头发上,熠熠生辉。每看到这种动人的情况,乌尔利希便不由得悄悄地站在一旁,尽情地欣赏,心中暗暗称赞。无论他们读谁的作品,尼采的,阿尔滕贝格[2]的,陀思妥耶夫斯基的,等等,读完之后总喜欢乐滋滋地躺在地上或者床上滔滔不绝地讨论,连整理书籍这类小小的干扰都不能容忍。青年人的自负,使他们觉得这些大思想家能做的他们也能干,此时此刻,乌尔利希感到这一切都可爱极了。他试图回忆他和瓦尔特过去的交谈,好像是一场梦,尽管梦醒之后还是捕捉到了梦中最后产生的思想。想到这里他微微吃惊:要是当年我们提出某些命题的话,那么,除了这个正确的目的外,不是还有另外一个冲着我们来的图画嘛!——青年时代,人自身发光的动力比在光明中窥见的动力强大得多;对青年时代这种犹如在光束中摇曳不定的感觉的回忆,他深感是一种令人痛心的损失。

乌尔利希觉得他刚刚踏入成年时他的兴趣爱好就普遍开始减弱了,这种漩涡虽然有时会迅速平静下去,但是又会变成兴味愈来愈索然的、紊乱的脉搏跳动。很难说出这种变化在什么地

---

① 塞巴斯蒂昂,早期基督徒,因信基督教被乱棒打死。——译注

② 阿尔滕贝格,奥地利印象派作家。——译注

方。一下子出了那么些有点重要的男子汉吗？绝对不会！此外，这跟他们毫不相干；某一时代的高度并不取决于他们，譬如，60年代和80年代人的不智少慧并没有压住黑贝尔和尼采的成名，而他们也未能阻住同时代人的不智少慧。难道普通生命就停止运动了吗？不，恰恰相反，较前更为强大，更富于朝气了！难道令人沮丧的矛盾比昔日多了吗？不，几乎一点不多！难道以往就没有颠倒过历史、混淆过是非吗？太多了！就拿我们中间的人来说吧，有人拼命为弱者辩护，而不让强者留意；笨蛋扮演着领袖的角色，而伟大的天才却被视为怪物；有的德国人不关心新事物分娩时的阵痛，认为这不过是一些颓废的、病态的夸张描写，他们不是手不释卷地读家庭杂志，便是不厌其烦地去参观19世纪脱离派的艺术宫殿和艺术家的故居；政治根本没有转向新人物及其杂志所代表的观点，公众机构仍旧反对新事物，视新事物为瘟疫，大有它们被瘟疫包围的样子。难道不可以直截了当地说自此以后一切都好转了吗？情况是：从前那些仅仅是某些小派别的首脑人物，在此期间却成了知名人士；出版商和艺术商变成了富翁；新东西不断出现；全世界不仅来朝拜脱离派的艺术宫殿，而且还来朝贺脱离派人物，以及该派中的小派；家庭杂志劝人理短发；国家要人喜欢卖弄自己在文化艺术方面的渊博知识，甚至各类报纸也在搞什么文学史研究。凡此种种，不一而足。那么，究竟还有什么被遗漏了呢？

尚有少许无法描述的东西。一种预兆。一种幻觉。好像一堆被磁铁吸聚的铁屑又恢复成原来乱七八糟的、零零散散的样子，又仿佛是线从线团上猛然松散下来，又似乎是一支解散的队伍、闹嚷嚷一团糟，也好似一个交响乐队演奏一开始就乱了套似的，人们简直无法证明哪些细节在过去是不能描述的。但是，一切关系都发生了细微的演变：许多设想，以前影响甚小，后来大

了;以前人们并非十分看重荣誉,后来却有些人士热衷于荣誉了;生硬变柔和了;分开的又合起来了;独立的作了妥协;已经产生的审美能力重新忍受着不安;严格的界线处处消失了,甚至某种新的、不可描述的、凝聚在一起的能力烘托出新人、新设想。这些新人,新设想并不坏,确实不坏;不,这不过是一些坏东西渗透进好东西中,谬误混入了真理,别意掺进了正意。然而,这种混合体俨然构成了最佳的百分率,在世界广为流传;这是一种代用品小到分量刚够的混合体,它使天才们得以显示天才,使有才干的人得以发挥才智,就如同给咖啡里掺入一定量的无花果或菊苣后,按某些人的观点这种咖啡才堪称真正的、味足的咖啡,一杯下肚,于是所有精神上优越的、重要的位置就让他们即刻占据了,随之种种决断便在他们脑子里产生了。这咎不在谁,谁也说不准这一切是如何演变的。人们既不能挺身反对某些人士,也不能反对某些思想或某些现象。社会既不乏天才,也不乏良好的愿望,甚至是人才济济,要说缺,什么都缺,要说不缺,什么也不少;仿佛是血或者空气发生了变化,致使一种神秘的疾病扼杀了早期崭露头角的东西。可是,(表面上)一切却闪烁着新东西的光芒,最终谁也弄不清,是世界真的变坏了,还是自己衰老了。于是,一个新时代终于来临!

时代就是这么变更的,如同昼夜的变化那样,白昼以蔚蓝的天空、灿烂的阳光开始,傍晚又给自身轻轻地罩上一层暮色,慢慢地拉下夜幕。时代并没有友善的期待乌尔利希,而是自顾自的变更着。乌尔利希用以酬谢他的时代的是,他认为引起种种神秘变化——造成扼杀一代英才的时代病——的原因纯属愚昧所致,毫无侮辱的意思。因为假如蠢事不是神似真伪混淆,黑白不分,也不是罩以进步、才具、企望、改良的光圈的话,那么世界上就没有人甘愿愚昧了,也就没有蠢事了,或者至少是容易战胜

它。遗憾的是它却是那样的讨人喜欢,那样的自然而不矫。例如:倘若有人以为一幅印刷复制的油画比画家的真品更具有艺术价值,这话也不无真理。但是,无疑这种真理比凡·高是一位伟大的画师这样的真理更需要证明。否则,当一个比莎士比亚更高明的戏剧家,或者较歌德更不凡的诗人,不但很值得,而且也很容易了。大凡陈腐的东西较之新发现更能包纳人性吧!世上根本无愚昧不善于利用的重大思想,愚昧总是竭尽全力给自己披上各种真理的衣衫,而真理却永远只有一身衣衫,只走一条道,而且总是处于不利地位。

片刻之后,乌尔利希由此又产生了一个奇妙的想法。他设想:1274 年去世的宗教哲学家托马斯·阿奎那,一位伟大的宗教哲学家,当他绞尽脑汁将他所处时代的各种思想理顺以后,从而他也许会更彻底的走向深渊,此时,只有在此时,他也才算完成了他的使命。特殊的恩宠使他永葆青春,瞧,他腋下夹着许多大部头书走出圆拱形的家门,一辆电车从他身旁飞驰而过。这位天使博士,这是过去人们对这位知名的托马斯的称呼,脸上那令人费解的惊疑神情把乌尔利希逗乐了。一辆机动摩托沿着空无行人的街道迎面开来,在马达的隆隆声中,只见骑手双臂呈 O 型紧握车把,双腿呈 O 型紧踏脚蹬,脸上现出孩子似的煞有介事的严肃劲。这时乌尔利希又想起了前几天他在杂志上看到的一帧照片,是一个著名女网球运动员,她高高地挥起球拍,准备接球,踮着脚尖,一条腿裸露到大腿根,一条腿往后向头部方向蹬,面部表情俨然是一副英国式的爱教训人的女教师的尊容。在同一份杂志上他还看到了一幅画,画的是一位女游泳运动员赛后如何接受男按摩师的按摩。她一丝不挂地仰面躺在床上,头和脚两头各站着一个表情严肃、着普通衣服的女人;她一条腿向上弓起作献身姿势,身穿白大褂的按摩师用双手在她弓着的

膝盖上按摩,画面上按摩师的神情好似他面前是一大块剥了皮的挂在肉钩上的女人肉。这样的画和照片当时人们才开始看到。无论如何得承认这是事实,就犹如承认高大建筑和电一样。“人们不能对自己所处的时代不满,用不着给自己找罪受。”乌尔利希这么想。他也时刻准备着去爱一切这样活灵活现的人物画;不过他永远实现不了的是,他不会按社会舒适感所要求的那样毫无保留地去爱。长期以来,他所干的,他所经历的,在他的心灵上留下了淡淡的不适之感,投下了无能和孤独的阴影,而找不出一丝一毫的好感。甚至他有时产生这样的心情,似乎他生下来就天资聪颖,聪明过人,可惜在当前却无用武之地呵。



致斐丽斯[①]

卡夫卡　著

刘小枫　译

（一九一三年一月十四日——十五日[②]）

我最亲爱的：

今晚在写作中不觉又到了夜深人静的时候。我总是在深夜近二点钟时才一下子想到那位中国诗人[③]。唉，可惜唤醒我睡意的并不是诗中的那位女子，而是这封我一直惦记着要给你写的信。有一次你在信中写道，你多么想在我写作时坐在我身旁。哦，可是我想，这样我就无法写作了（尽管我可以写得少一些），但这样我就根本无法写作了。什么叫写作，写作就是把自己心中的一切都敞开，直到不能再敞开为止。写作也就是绝对的坦白，没有丝毫的隐瞒，也就是把整个心身都贯注在里面。这样，一个人就会觉得在跟人的交往中失去了自我，而在这种状态下，

---

① 根据 U. Heise 编《文艺理论读本》1977 年德文版译出。

② 这封信是卡夫卡于深夜写的，所以是从十四日至十五日，而不是分为两天写成。——译注

③ 1912 年 11 月 24 日卡夫卡寄了一首袁枚的诗给斐丽斯：诗中写到一位女子劝袁枚在“寒夜里”不要再攻书。——德文版编者注。

只要他还是清醒的，就会变得畏惧起来，因为人只要活着，那他就想活下去。但是，对写作来说，坦白和全神贯注却远远不够。这样写下来的只是表层的东西，如果仅只于此，不触及更深层的泉源，那么这些东西就毫无意义，在这时刻产生的只是真实的感情使地层的表面晃动而已。所以，在写作时，只身独居还不够，一个人静静地形影相吊还不够，夜深人静的深夜到底太少。所以，对一个写作的人来说，需要有很长的时间供他支配，因为路途太长，很容易迷失方向，甚至还会感到害怕，在毫无强迫和诱惑的情况下也得控制自己的快乐(这种快乐后来多半要遭重惩)，正如猝然之间被自己最亲爱的人的芳唇吻了一下！我常常在想，对于我来说，最好的生活方式也许是一个人呆在宽大而又幽闭的地下室里最靠尽头的一间小室，只身伴着孤灯和写作用的纸笔。吃的东西叫人给我送来。让地下室的大门的启闭老是离我远远的。我唯一的散步就是穿着睡衣，经过地下室里一个一个的拱顶去取别人给我送来的饭食。然后很快回到自己的书桌旁，一边默思一边慢慢地用餐，然后马上又拿起笔来写作。那我将会写出什么来啊！我会把我内心最深处的东西都写出来！而且毫不费力！因为最高度的集中就不知道什么紧张了。不过我也许不能这样坚持太久，也许在这种情况下一开始我就会遭到不可避免的失败，而这必然会导致我神经错乱。你的看法呢？我最亲爱的。在这样一位地下室里的居士面前你不会吓跑吧！

弗朗兹

御　旨[1]

卡夫卡　著
刘小枫　译

据说，皇上临驾崩前曾在御床上向你传下了一条御旨。而你不过是皇上的光辉在极其遥远的地方投下的一丝飘忽的影子，但皇上却恰恰只对你一个人——可怜的属臣传下了这条御旨。皇上命传旨人跪在榻前，贴着他的耳，悄声传下了御旨。由于皇上对这条御旨很重视，因而讲完以后，还让传旨者在他的耳边复述了一遭，并点点头表示领旨人没有弄错。临终前，群臣聚集，四周的护墙都拆除了，在高高的摇晃的拱形门前的台阶上，帝国的巨头们排成圆圈，当着群臣面，皇上遣出了这位传旨者。传旨者得令后随即就上路了。他十分强壮，精力充沛。他一会儿用左手一会儿用右手分开拥挤的人群，辟出一条道来。遇到阻拦，他就指一指胸脯上的太阳标记；他畅通无阻，一直前往，没有别人像他这样顺当。但人群聚集得太多了，他们的房屋简直望不到尽头。如果传旨人能来到空旷的田野的话，他马上就会像飞一样地行走起来，这样不一会儿，你大概就会听到传旨人的拳头打你房门时发出的巨响。但代替这情景的却是，他的努力

① 根据 U. Heise 编《文艺理论读本》1977 年德文版译出。

完全无用;他得不断地一再地穿过内宫里的屋子;可是他一直没有成功;即使他穿过了这些内宫,也没有什么用;他还得费力下那些台阶;可是下台阶后,也是徒劳;他还得走过那些院子,但是,在走完第二个深宫四周的院落后,前面却又是台阶和院落;在它们后面又是一座宫殿,如此排列下去有好几千;假使他最终冲出最后一道宫门的话——这是从来没有过的事,从来没有发生过——于是,在他面前出现了一座都邑,它是世界的中心,那里堆积着很高的渣滓。这里还从来没有人能走得过去,更不用说一位带着死者的使命的人了。——当夜色来临时,你却坐在窗前,梦想着得到这道御旨。



创造性的忏悔[1]

本恩　著

李伯杰　译

在我自己身上，我找不到任何艺术，而只是在这个从生物学的角度来看备受束缚的同一个具象性，如睡眠或恶心当中，我发现这个躯体只为一个唯一的问题而思虑。我正是面临着这个问题。这就是南方词汇的问题。

有一次，我在一个短篇《生日》(智力出版社)中。尝试一展南国词汇的风采；于是，我在小说中写道："就在此时，他碰到了橄榄树"，而没有这样写：橄榄树立在他面前，也没有如是说：此时，他的目光落在橄榄树上，而是：此时，他遇到了它(橄榄树)。而且在这里，冠词最好省略不用。这样一来句子就成了这样：此时，他遇上了"橄榄树"。于是，这个有待讨论的结构便越过果实熠熠的银辉汹涌而来，穿过了作响的树林，越过了成熟的庄稼，笼罩在榨葡萄汁的节日上空。

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*, Herausgegeben von otto F. Best, Philipp Reclam jun, Stuttgart, 1982。本恩(Gotterfied Benn 1886—1956)：德国现代著名抒情诗人。他在二、三十年代积极投入表现主义文学潮流，成为表现主义最著名的代表人物之一。他晚年的诗论《抒情诗问题》(1951)具有相当广泛的影响。

或者如在小说的另一处所写的那样：海港气势磅礴，大放光华，牵引着每一个人，而不是这样写：他向海港走去，也不是：他想到了海港，而是这样：海港作为一个题材大气磅礴，以它的独桅纵帆艇，岸边的妓院，无涯的浩瀚，滩涂上的光亮向人们展现其英姿。

在另一部短篇小说中，我描写了女性对于“白头翁树林”欣喜的问候。精神所有的漫不经心，所有的郁郁寡欢，所有的希望渺茫，我都着力揭示，或尝试着揭示为概念断面上的层次。这时，应有一个人行进在这些小花之中，他在森林中行走，穿过随风摇曳的枝叶，他思忖着，……哦，还没到这一步呢，我们暂且还不必如此惶惑不安，离结尾还早着呢，这才描写到树干之间的芊芊芳草；其他的一切将要溶进冥冥之中。白头翁树林，望过去，是满地水仙和如云如雾的花萼。风儿也驻留在油橄榄树里，开出艳丽的鲜花朵朵，又在大理石台阶上冉冉升起，扭动腰肢、飘向远方，于是遂了心愿。——然而生活在一年年消隐。多年以后他看到了，“这还是那片白头翁树林，只是林子在边上变宽了一点点”。

正是这句话震荡着我的心，我全然不理会这句话的描写性质，只是把它当作联想的契机。这样一来，我透彻地形象体会到了它的逻辑概念的特征，就是冷凝后的灾祸的横断面。我从未见过人(Personen)，只是时时见到自我，从未见到事件，只是时时见到存在；我不认识艺术，我不知道信仰，我不认识科学，我不知道神话；我只知道意识(Bewuβtheit)是永远没有意义的，为永恒的烦恼所困扰——有鉴于此，我要用南方色彩奋力反抗的就是这个意识；我极力从利古里亚情结来推导这个意识，一直追溯到陶醉和消逝的六神无主或升华，或消失为止。

抒情诗的自我①

本恩　著
李伯杰　译

抒情的自我。岁月流逝，而探究这个自我的论文、文章却层出不穷。至于诗的起源，更是众说纷纭，莫衷一是。有诗之为消化过程说，有启迪学的充血说，有一元论的瞬间血压过高说，如此等等，不一而足。自我，满脑是神话偏执狂，虔信又易于亢奋：神真是于诗极为不利的风格原则。不过，一首诗第二行中的众神，与末尾一行中的一个个神祇，却又不尽相同，另有一番风采——这又是一个新的、体验着众神的自我：这是名词性的，震撼人心。

在海洋中生活着许多属于低等动物属系的生物，全身长满了毫毛。在动物区分为具有不同的感觉类型之前，毫毛是动物的感觉器官，是一般的触觉，这些生物与海洋环境的关系全靠它来感知。我们且设想一下，一个人周身也长满这样的感觉器官，不仅在大脑上，而是通体上下都覆盖着。这些毫毛的功用很专，决定着外界对生物的刺激：这个功用相当于语言，主要是名词，

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*, Herausgegeben von Otto F. Best, Phillipp Reclam jun, Stuttgart, 1982。

较少是形容词,与动词形态几乎无关。它好像是一种暗码,印下来的图像,黑色的字母,它仅仅是暗码而已。

有个人静悄悄地打发着时日。生活百无聊赖,令人困乏。这个人生活的国度里,满是冷冰冰的阴霾密布的时辰。从年代顺序来看,此人的生活又是处在一个思辨时代中。这个时代极力用归纳法拐弯抹角地吐露其平庸又缺少神话的环境。此人靠资本主义一机会主义类型的职业维持生计,置身于天线、氰化物、柴油发动的重围之中。这人生活在柏林。

青春年华早已一去不复返,幻觉的双曲线的年月不可复得,扫灭了个性的酒神颂歌之狂热。醒觉之时也好,睡眠之时也好;在水平的位置上也好,在垂直的位置上也好;进食的过程中也好;手指肚接触物体引起的无限遐想也好,由于个人的内心活动总是这样疲乏不堪,从无改善。这些事件的关系到底是怎样一回事?——呵,大千世界真是无奇不有;苦闷与泪水——是呵,这样的东西的确是有的。什么,建设自我——为的是什么样的秩序?给我头顶上压上各种目标吗——又在谁的空间里呢?这个人孤零零地打发着时日,刚及自立之年龄,便已带着患有先天性疾病的眼睛来审视仙逝的过程。

这样的时辰现在到来了,有时已经为期不远。当您读着一本书,哦不,当您杂乱无章地博览群书时,突然间在您头脑中一个个时代混乱了,各种各样的材料和观点纷纭错杂,无数层次豁然沟通:令人神迷的时辰奔涌出现了。一个个沉沉黑夜之后,是心力的交瘁。为着那个伟大时刻,不得不对实际功利的结构作出让步。此时此刻,一个个词汇,杂乱无章的词汇,渐渐靠拢来了。虽然含混不清,但是那些毫毛还是把它们找来了。这时,蓝色似乎格外让人喜爱,这是何等的幸福,何等纯净的体验!请想象一下,所有那些空洞的、无力的演出,那些不能影响灵魂的序

幕，都只是为着这绝无仅有的色彩而进行的。现在，人们可以施展魔法，把笼罩在布干维尔岛①的万紫千红之上的桑给巴尔的苍穹和锡尔特湾②的海洋呼进心里。请记住蓝色，这个永恒、美妙的字眼！我大谈蓝色并非信口开河。蓝，就是利古里亚③情结的代表，标志着南国的词汇，具有巨大的能量使人激昂沸腾，是达到“中断联系”的主要手段。自我燃烧就是在此之后才开始的，它是“报危的烽火”，一个个遥远的王国趋之若鹜，目的在于使自己归化进那个“惨淡淡的局部充血”的秩序中去。费阿肯人④，远古时代遗留下来的碑石，利尔那⑤地区——这些个名字，有的甚至是我自创的，但是它们一旦渐渐走过来，就会越来越多。阿斯特塔⑥，吉塔⑦，赫拉克利特——虽然只是从我书里摘下来的笔记，但是它们时辰一到，那奥列腾⑧进森林游玩的时辰就到了。他们的羽翼、他们的帆桨、他们的冠冕，他们把他们所佩戴、负载他们的这一切，当作祭品和诗的要素统统放下。

词汇，呵，词汇——名词！它们只要张开双翼，千万年的往事就脱离历史而飞翔，您又看见白头翁树的森林，在一棵棵树木之间是美丽的柔草，从草上放眼望去，是水仙花开满草地连绵无垠，再就是如云如霞的花萼。风也驻足油橄榄树，怒放出艳丽的鲜花朵朵。风然后又在大理石台阶上冉冉升起，扭动腰肢，向远方逝去，遂了心愿。——或许您看见的是橄榄树和叙述诸神的

---

① 地名，所罗门群岛最大岛，在太平洋西南部。——译注
② 地名，位于地中海南部，利比亚以北。——译注
③ 利古里亚湾，意大利地名，位于意大利热那亚。——译注
④ 古希腊的一个部族，据传天性快乐，生活幸福。——译注
⑤ 希腊地名。在希腊神话中，是赫克勒斯与毒蛇交尾之地。——译注
⑥ 古代闪米特神祇，初为爱及丰收之神。——原注
⑦ 古塔，罗马皇帝(211—212)。——原注
⑧ 牧笛状管乐演奏者。——译注

史诗吧——数千年往事又离开历史展翅飞翔。各种植物,各个地域,一个个民族,一个个国家,古往今来灰飞烟灭的世界,在这里又重展英姿,旧梦重温——名词,我们剖开这个概念,从它的层层断面中感触到了精神所有的轻率、感伤和绝望。

呵,这个体验是没有止境的;生活 24 小时持续不断。在过去,它充其量不过是一次充血而已!呵,生活无休无止地融进这个火焰中,汇入一级级胎盘空间中,流进原初幻觉之海的前阶段中:这是退化的趋势,这是自我的消融!退化的趋势是由于词汇推波助澜,启迪式的疲软状态皆是出于名词的缘故——这就是可以说明一切的那个根本过程:每一个它(ES)都是衰落,是我(ICH)的失落;每一个你(DU)都是沉沦,是形式的混淆。"来吧,所有奴隶都在咆哮作怪,来吧,形式蜕化的感觉"——在某个时刻,某些幸事当中,"众神犹如凋谢的玫瑰一样纷纷落地"。刚才那句话,就是对这种状况的洞见和观察——即众神和众神的游戏。

词汇不可言状的力量,松开又合上。时间奇特的力量,从这当中,诗在无有(Nichts)要求得到形式的强力下骚动。诗的先验的实在正在下落,重又回归自我:个体的羸弱和宇宙的存在。在这个现实里,这个现实的反题正神采奕奕,载负着海的茫茫和夜的高远,使创作成为斯提克斯[①]的梦想:"永远不,又永远要。"

---

① 古希腊神话中的冥河,围绕下界的九曲河流,水黑难渡。——原注

抒情诗问题[1](节选)

本恩　著

伯杰　译

〔德文版编者按〕本文前言中谈到:"……一般人大抵以为,那里是一派荒原景象,或者正是夕阳西下,一个青年男子或是一位少女站立在那里,心中无限感伤。于是,一首诗就油然而生了。不,一首诗不会这样产生出来。一般说来,诗极少油然而生——诗是作出来的。您如果从有韵律的文字中把情绪的成分抽掉,那么还剩下些什么呢,如果还余下些什么的话,这些也许就是诗。"诗以意识和批评的审断为前提。现代抒情诗人所感兴趣的,是艺术作品的产生过程;故而现代抒情诗人常常也是有影响的论说文大师,而较少是小说家。现代抒情诗的源头可以追溯到马拉美[2],波德莱尔[3],韩波[4]和阿波利奈尔[5]等人。

---

① 译自本恩《抒情诗问题》,据 U. Heise 编《文艺理论读本》译出。

② 马拉美(1842—1898):法国诗人,诗歌内容象征性很强,推崇抽象,对现代派诗歌有影响。——译注(下同)

③ 波德莱尔(1821—1867):法国现代派诗歌的创始人,散文家,文艺评论家,著有诗集《恶之花》和散文集《巴黎的忧郁》、《人造的乐园》等许多作品。

④ 韩波(1854—1891):法国诗人。

⑤ 阿波利奈尔(1880—1918):法国诗人,艺术批评家,推崇立体主义绘画,在他的抒情诗、散文、戏剧作品中发展了超现实主义文体。

我从前曾经用过技艺(Artistik)这个说法来刻划现代诗的特征,我也说过,这是一个有争议的概念——实际上,这个概念在德国并不受欢迎。平庸的美学家把这个概念和诸如肤浅、戏耍、轻浮的缪斯等概念等而视之,认为它是儿戏,缺乏非经验的、深入的内容。事实上,这个概念相当严肃,是一个关键性的概念。艺术尝试着,在内容普遍的颓败之中,把自身当作内容来体验,并从这个体验中开一种新文体之先河。技艺正是这个尝试,它针对价值普遍性的空虚,设立一种新的先验:创造性快感的先验。这样看来,抽象的、反人道主义的、雅典式的、反历史的、循环论、"空虚的人"等等,这些表现主义所有的问题——简言之,表达领域的所有问题——都囊括在这个概念之中。

尼采从法国接受了这个概念,通过他,这个概念闯进了我们的意识。他说:"在所有五个艺术感官中的敏感,对于色彩、情感、意蕴等细微差别的感触,心理上的病态,布景的严肃,这个高超的巴黎式的严肃——以及:把艺术看作生活的根本任务,把艺术视为生活的玄妙行动。所有这一切,他称为技艺。

明亮,热烈,嘎亚[①]——他这几个充满利古利亚[②]色彩的概念——周围浪花在翻腾,在游戏,最后:你本应歌唱,啊,我的灵魂——他从尼斯[③]和波多菲诺[④]发出了这些呼喊——他说出了几个神秘莫解的词,它们在这些概念之上游弋:"表象的奥林匹亚"。呵,奥林匹亚,众神栖居的圣地,宙斯统治了两千年的地

---

① 嘎亚·西恩西亚,《快乐的科学》(最初是古罗马外省的月下情歌,参见尼采。——德文版原注)

② 利古利西湾,意大利地名,位于热那亚湾以南。

③ 尼斯,法国地名,位于法国南部地中海岸。

④ 波多菲诺,意大利地名,海港、海滨疗养地,属热那亚省。

关时代的、艺术的,我们存在的基础的问题,在诗的背后比起在小说或者戏剧后面都远为紧迫,更为激烈。一首诗就是一个探讨自我的问题,塞伊斯[①]的所有斯芬克斯和图案都糅进了这个问题。但是我要避开那些玄思,停留在经验的范畴。所以我提出这个问题:当代抒情诗的特殊题材究竟是哪一个?请您听听:词语,形式,韵律,长诗或短诗,诗对谁而作,意义的层次,主题的选择,比喻的运用——您知道吗,刚才我列举的这堆概念是从哪里来的?这些概念取自一份美国对抒情诗人的意见征询表,这就是说,在美国,人们也企图通过调查表的方式来促进抒情诗的发展。我觉得这件事很有意思,它表明,大洋彼岸的抒情诗人也像我们一样在思考同样的问题。譬如关于应该写长诗还是短诗的问题,爱伦·坡[②]已经提出来了,爱略特[③]又继续探讨。这是一个极端个人的问题。然而诗对谁而作这个问题最使我迷惑,百思不得其解——这的确是一个危机会聚的焦点。一个叫里查德·威尔伯[④]的人对此作出的回答,尤其引人注目:他说,诗是对缪斯而作,而缪斯的存在旨在于给事实披上一块帏幕,使得诗不对谁而作。由此可以看出,在大洋彼岸,抒情诗内心独白的特征也被感受到了,抒情诗事实上成了孤独者的艺术。大家可以从书本中读到的东西,我就不在诸位面前照本宣科了。我想给诸位奉献一些一目了然的东西,即使这样做有触及皮毛、失之根本的危险也在所不惜——因为大家也清楚,谁要是不断地寻根究底,一定会碰得头破血流。从福楼拜那里,我们学到了艺术里

---

① 塞伊斯是古埃及的一个城市,在尼罗河支流的右岸尚存遗迹。普鲁塔克曾写过有关该城蒙面神像的故事。

② 爱伦·坡(1809—1849):美国作家,西方现代派文学的鼻祖之一,至今仍对西方作家有很大影响。作品主要有诗歌和短篇小说,开创了美国盛行的短篇小说形式。

③ T. S. 爱略特(1888—1965):英国作家,批评家,1948 年获诺贝尔文学奖。

④ 里查德·威尔伯(1921—):美国抒情诗人。

没有外在的事物这个道理。我设想,诸位现在向我提出个问题,现代诗究竟是什么,现代诗有什么特点,我将用反证法来作答,即现代诗没有什么特征。

我给诸位列举四条用于诊断的症候,诸位将来可以凭借这四条症候来判断,一首1950年的诗与其时代是否一致。我举的例证取自大家都熟悉的诗集。这四条症候如下:

第一条,借喻。请看这首题为"秋后田野"的蹩脚诗:

第一段:"我的窗前是一片空旷的田野,
不久前还长满了沉甸甸的麦穗。
昔日它们随着夏风俯仰,
如今麻雀在旷野里觅食。"

接下去又是三个这样的诗段。在第四段也是最后一段里,笔锋转到自我。第四段开头是这样的:

"我的生活不是在这里浮升起来。"

如此等等。

我们于是有了两个对象。一个是被用来借喻的、没有生命的自然,一个是向作者的转折,他现在变得内在了,或者自以为是这样。也就是说,这首诗里被用来借喻的对象和作着诗的自我,外在的景物和内心的活动被割裂开来,对立起来。这样来展现抒情诗的本质,在我看来实在是一种原始的方式。即使这位作家不愿意苟同那个带有浓重的马利涅蒂[①]式印记的定理:

(在文学中摧毁自我),他由于采用这种方式而在今天显得陈旧过时了。当然,我想立刻补充一句,德国有许多按照这种模

① 马利涅蒂(Marinetti,1876—1944):意大利作家,未来主义文学的创始人和代表,政治上拥护墨索里尼,参加过阿比西尼亚战争和第二次世界大战。

式作出来的诗歌仍然绚丽多彩;如爱沁多夫[①]的《月夜》。不过这首诗已经过去一百多年了。

第二条症候是比喻。请诸位留心看看,在一首诗里"好像"是如何频频出现。好像,或犹如,或者仿佛,这些都只是辅助性结构,大多数没有什么效果。我的歌儿婉转动听就像太阳的金光——太阳落在钢屋顶上好像黄铜手饰一样——我的歌儿在颤抖就像受阻的洪水——像一朵花开在寂寥的夜中——苍白得好似白色的缎子——爱情就像百合花一样盛开——如此等等。这个"好像"总是打断意象,找些东西来比较,不是恰如其分的安排。这里我当然也必须申明,许多运用"好像"的诗也能出神入化,里尔克[②]就是一个高超的"好像"诗人。在他最优美的诗作之一《未完成的阿波罗雕像》中,四个诗段里就有三个好像,而且甚至是些平淡无奇的比喻:像一盏枝形吊灯,像野兽的皮,像一颗明星——在他的诗《蓝色的绣球花》里,四个诗段里竟有四个好像,其中有:好像裹在一条童裙里——好像在蓝色的旧信笺里——好了,里尔克是有这个本领,但是作为一个原则您可以笃信,用了"好像",叙述文体或娱乐文学的成分就闯进了抒情诗,抒情诗语言的力度就减弱了,创造性激情也就弱化了。

第三个症候是五彩缤纷。诸位留心注意一下,在诗中种种颜色出现之频繁。红色,紫色,乳白色,银色及其变种银色似的,褐色,桔黄色,灰色,金色——作者自以为用了这些颜色,作品于是乎也显得色彩斑斓,充满幻想。殊不知这些颜色早已落入俗套,尽是些地道的陈词滥调,最好是去光学专家和眼科医生那里

---

① 约瑟夫·封·爱沁多夫(1788—1857):德国新浪漫派中有成就的抒情诗人,著有《没出息的人》等作品。

② 莱纳尔·玛利亚·里尔克(1875—1926):本世纪初著名的象征派诗人,德国新浪漫派的代表。写了许多抒情诗及一些小说。

寻找归宿。说到颜色，我当然也用过一种：蓝色——这我后面还要说到的。

第四个症候，是那种天使般的飘渺声调。诗刚开始或开始没多久，就着墨描绘井旁水声潺潺，竖琴婉转歌唱，美妙的夜色万籁俱寂，却没有起始，没有完成，就这样没有始末地循环往复，自成星体，创造新的上帝，以及类似的无穷感。这种诗多是投机取巧，迎合读者的感伤和纤弱。这种天使之音并没有能征服尘世，而是在尘世面前逃之夭夭。然而伟大的诗人却也是伟大的现实主义者，距离现实非常近——他内心装满了现实，非常之世俗，是一只从泥土中生长起来的蝉，一只雅典的小虫，犹如传说中那样。他必须把那些神秘飘渺的东西极其谨慎地置于坚实的现实基础上。此外您请注意"直上直下"(steilen)这个词——有人想就这样一步登天，却永远也办不到。

您将来倘若碰到一首诗，就请手执铅笔，像解交叉字谜那样，留意诗里是否也有借喻、比喻、颜色标志和飘渺之音，那么您很快就可以做出自己的判断。

请允许我紧接上文说，抒情诗摈弃那些乏味平庸的东西，不能容忍它们。抒情诗的天地狭窄，手段非常精妙，其材料是现实材料的高度浓缩，与此相适应，它的标准亦须很苛刻。平庸的小说还不至于这样令人不能容忍。这样的小说尚能娱人施教，激动人心。但是对于抒情来说，或者是尽善尽美，或者是一钱不值，二者必居其一。这乃是抒情诗的本质所注定的。

还有一些东西也属于抒情诗的本质，这是诗人切身的悲剧性经验：我们时代的抒情诗人，即便是出类拔萃之辈，身后留下的作品中，属于上乘的佳作也不超过六首到八首，其余的诗从传记学和研究作家发展过程的角度来看，或许还有意思。但是能够立于自身之内，由里向外发出光芒，长时期充满魅力的，却寥

寥无几——也就是说,为这六首诗,诗人要历尽三十年到五十年的苦行,痛苦和奋斗。

作为第二个专题,我想给诸位比一般情形中更直接地描绘一个过程。这是一首诗产生的过程。作者内心有些什么?情形是怎样的?情形是下面这样的:作家具有:

首先是一个模糊的创作萌动,一个不可言状的东西。

其次是语言[①],作家手中具有的,供他支配的,他可以摆布、可以驾驭的词汇,他通晓自己的词汇。有些东西,人们可以称之为作家调配、运用、组织词汇。也许作者在某一天碰上了某一个词,这个词时时缠绕着他,不给他安宁,激动着他,他相信能够把这个词作为贯穿作品的核心来运用。

第三是他有一条线索,可以引导他走出这个两极的敌对关系,而且必定能引导他走出来。因为——现在迷魂阵来了:一首诗还未开始作,就已经完成了,作者只是还不知道诗的文字。诗一旦完成,就不可能与它的本来面貌相悖。诸位很清楚地知道,诗什么时候完成,虽然也可能要过很长时间,几个星期,几年。但是在诗完成之前,您没法把它写下来。您总是在一个个词上,一个个句子上不住地感受着。您把第二个诗段单独抽出来,细细琢磨,到第三个诗段您就思考,这一段与第二段和第四段是不

---

① 在文章的另一处——本节选未收——贝恩说:"即语言及其千万年的传统,包含着以往抒情诗人思想和情绪的、很少被使用的词语。但是,被两次世界大战锤打进我们语言意识中的种种俚语,各不同社会阶层的用语,盗贼骗子的黑话暗语,再加上外来语,引语,体育比赛的术语,古代遗留下来的语汇,都在我的占有之中。当代的我,从报纸中学到的比从哲学中学到的多,熟悉报纸文体甚于《圣经》体,一首普通的流行歌曲所包含的历史对它来说比教会的多声部合唱剧所叙述的还要丰富,经历过什么叫自食其果,谁也不管谁——这个自我在创造着一种奇迹,在写诗,紧紧抓住自我和它的语言存在这两个极,奋力描画一个椭圆,它的两条曲线争相分道扬镳,但不久又平静地融为一体。"(德文版编者注)

是相关。于是在审度、自我观察、品评的同时，您在心里就被引导着游遍了全诗——即席勒所说的，必然性纽带上自由的刻板。您也会说，诗就像荷马史诗里菲亚肯人的航船，没有舵手也照直驶进海港①。有一个名叫阿尔布莱希特·法布里的青年作家，我不认识他，也不知道他是否写过抒情诗，最近我在《铅锤》杂志上读到他的一段话，描述的正是这个事实。他说："讨论诗出于谁手这个问题，是徒劳无益的。一个不可解答的未知数与所有作家融为一体，换句话说，每一首诗都有一个荷马式②的问题，每首诗都是由许许多多人创作的，也就是说，是由一个人所不知的作者创作的。"

这个事实太过于奇特，我还必须再换个方式表述一下。在您内心里，有个什么东西抛出了几句诗，或是给自己寻找几句诗。您内心里有另一个东西立刻把这几句诗抓在手里，把它们放到一架观察仪，譬如说一架显微镜下面，用染色法细细地检验，寻找带有病相的地方，也许第一句是素朴的，而第二句全然不同，既刁滑又犹疑。也许第一句是主观的，第二句却呈上一个客观的世界。这是形式的、精神的原则。

我不打算玄而又玄、喋喋不休地谈论形式。孤立地看待形式，它确实是一个棘手的概念。但是形式却就是诗。一首诗的内容和意蕴，譬如忧伤，惶惶惑惑，末日来临之感的喷发，乃是人所共有，人之常情，不过是程度不同、体态各异罢了。而只有当他们有了形式，才产生了抒情诗。形式使内容与自己浑然一体，

---

① 荷马史诗《奥德赛》中描写过的一个希腊部族，生性活泼，无忧无虑，以航海为生，据说他们的航船不用舵手。

② 荷马之前，希腊早就流传着《伊利亚特》和《奥德赛》的传说。荷马把这些传说汇集整理出来，写成了著名的史诗。这里作者借用这件事来说明共同创作的问题。

载负着内容,用言词从内容中创造出魅力。孤立的内容、绝对的内容是没有的。形式就是存在,是艺术家的目的,艺术家存在的任务。在这个意义上,施泰格[①]的原理也许能说得通:形式是最高的内容。

我们来举个例子:人人都逛过花园和公园。时值秋天,天多么蓝,云多么白,芳草地上笼罩着阵阵愁绪,啊,一个别离的日子。此情此景,令人断肠,勾起无限的遐想,您于是堕入沉思。此情此景真是美极了,妙极了,但却不成其为诗。这时,斯蒂芬·格奥尔格[②]走过来,像您一样注视着这一切。但他能够把握自己的情感,剖析它们,把它们付诸笔墨:

来到死气沉沉的花园里,放目眺望:
看着那远方微笑的河岸闪烁着微光。
洁白的云彩衬着深邃的蓝天,
照亮了缤纷的小径和水塘。

他熟识他的词汇,能够随意摆布它们,懂得怎样依照自己的特点遣词造句,用它们塑造形象,寻觅韵律,寻找平和、宁静并富于表现力的诗句。这样,一首可以跻身于我们时代最美的秋色小园诗之列的诗便出现了——一共三段,每段四行。这首诗凭借其形式的魅力而在百年之内使人如痴如醉。

诸位当中也许有人会觉得,“魅力”这个词我用得太泛了。我必须进一言,我认为诸如魅力,兴味盎然,动人心魄等概念,在

---

① 爱米尔·施泰格(1908—):瑞士文学理论家和翻译家,对“本文批评法”颇有影响,研究歌德生平、方法学和诗论。

② 斯蒂芬·格奥尔格(1868—1933):德国作家,批评家,著名象征派抒情诗人。他的诗以节奏见长,深受法国印象派影响。

德国美学和文学批评中太过于被忽视了。在我国，所有艺术作品都必须思想深邃，朦胧不清，包罗万象——我想到了母亲，这个在德国受人喜爱的庇护地的象征，于是我又想到，那些艺术、诗歌能够引起的变化，那些的确可以称做内容和形式变化的，其影响被后世继承下去。这些内在的变化与其说是从无动于衷和扼杀情感中产生的，毋宁说产生于激动人心的、充满魅力的事物，而且后者的效果更为强烈。

对于第二个专题的第一点，我再补充几句。我说过，作家具有一个模糊的创作萌动，一个不可言状的东西，换句话说，这就是将来要用来作成诗的对象。对此，特别是法国学派，包括爱伦·坡，作了颇有意思的阐释，最近爱略特在一篇文章里又论及这些阐释。有人说，对象只是达到目的的手段，而目的就是诗。另一个人说，诗只应着眼于自身而非其他的。第三个人说，诗根本不表达任何事物，诗只是存在着。霍夫曼斯塔尔[①]至少在晚年有意识地又回归到民族之中，强调教育，奉行崇拜。但就是在他那里，我发现一段太绝对的话："没有直接的路从文学通向生活，也没有直接的路从生活通向文学。"——这段话的意思不外乎是说，文学，即诗，是独立的，本身就是生活。他的最后一句话为我们证实了这一点："词汇就是一切。"最为著名的是马拉美的格言：不是感情，而是词汇构成诗。爱略特的观点也颇为引人注目。他说，某种程度的不纯必能保持诗的纯，如果要让人感觉到诗有韵味，那么在某种意义上就必须为了对象本身来评价对象。我想说，作家本人，他的本质，他的存在，他的内心状况，总是不可忽视地在每首诗后面。对象之所以在诗里出现，是因为它们

---

① 胡戈·封·霍夫曼斯塔尔(1874—1929)：奥地利诗人和剧作家，新浪漫主义和象征主义文学的重要代表，影响很大。

曾经是他的对象。作家无论在什么情况下,都是爱略特所指的不纯。我认为从根本上说,对于抒情诗,除了抒情诗人之外没有其他对象。

现在我来谈谈第三个专题,也许要从诸位口中掏出一个问题来。诸位将发问了,词汇到底是怎么回事,研究抒情诗的理论家和抒情诗人一再谈到词汇,我们也有词汇,您有什么特别的词汇吗?——一句话,词汇是怎么回事?这个问题真够棘手的,不过我还是想尽力回答这个问题,当然要借用我自己从前的一些体验,一些不寻常的体验。

自然界里有颜色,有音响,却没有语言。我们在歌德的作品中读到:"有些裱画匠竟成了高超的画家"。我们必须补充一句,人和语言的关系是先天的,这个关系是人后天所学不会的。平衡术,如走钢丝,或在钢丝上舞蹈,在钉子上奔跑,这些您都学得会。但是要把词汇安排得令人陶醉,这个本领您要么就会,要么就不会。语言是传播精神的器官,非常集中,同时也有民族性。绘画,雕塑,奏鸣曲,交响乐都是国际性的,——而诗从来不是。诗可以说是不能翻译的。意识生长进了语言,意识以超验的方式进入了语言。Vergessen(德语:忘记——译者注),单看这些字母有什么意义?什么也没有,无法理解。但是意识和这些字母在一定的方向上连接在一起,在这些字母中产生作用。这些字母一经组织起来,就在我们的意识中作用于我们的情感,有着声学的效果。因此 oublier (法语:忘记——译者注)决不等于 Vergessen。never more(英语:从不——译者注)的头两个音节短促、闭塞,接之而来的 more 低沉、流畅。more 听起来好像 das Moor(德语:沼泽——译者注)和 la mort(法语:死亡——译者注),因此 never more 决不等于 nimmermehr(德语:决不——译者注),never more 听起来更美。语言的效果大于信息和内

容,它一方面是精神,另一方面却包含了自然中事物本质的和模棱两可的东西。

为了说清楚,我必须回到我创作的另一个时期。请允许我给大家读一段话,摘自我1923年写的一篇关于抒情诗的自我和语言的关系的文章。请听:

"在海洋中生活着许多属于低等动物属系的生物,全身长满了毫毛。在动物区分为具有不同的感觉类型之前,毫毛是动物的感觉器官,是一般的触觉,这些生物与海洋环境的关系全靠它来感知。我们且设想一下,一个人也长满这样的感觉器官,不仅在大脑上,而是通体上下都被覆盖着。这些毫毛的功用很专,决定着外界对生物的刺激:这个功用相当于语言,主要是名词,较少是形容词,与动词形态几乎无关。它好像是一种暗码,印下来的图像,黑色的字母,仅仅是暗码。"①

我现在暂时打断一下这段从前的话,着重强调"毫毛"这个概念:它们在搜寻着某种东西,即词汇。这些被找到的词汇立刻融合起来,成为一种暗码,获得一个文体的形象。这里再不像是两百年前那样,月光洒满了山谷和树丛,请注意,这些黑色的字母本身就已经是一件艺术产品了。我们于是看见一个介乎于自然和精神之间的中间层,看见带有精神的印记的东西,一些技术性的东西也一起在活动。

这些毫毛并不时刻在活动,它们有自己的时辰。抒情诗的自我是断断续续的,围在栅栏中的自我,善于隐遁,注定是悲哀的,时辰一到,它便能暂时暖和一下自己。它总是等待着它的时辰,等待着它的具有兴奋功能,即使人迷醉的南方情结。这个功

---

① 引自《抒情诗的自我和跋》,贝恩全集第八卷。在《一个唯理智论者的生活道路》中,贝恩也引用了这几段话(节选:抒情诗的自我),贝恩全集第八卷。

能一旦到来，就会发生前后左右各种联系的分离，现实就会分崩离析。诗赢得了自由——通过词汇。

现在，这样的时辰到来了——请听下去：

"这样的时辰现在来到了，有时候它并不遥远。当您读着一本书，不，许许多多书时，突然间在您头脑中一个个时代混乱了，各种各样的材料和观点纷纭错杂，无数层次豁然沟通：令人神迷的时辰奔涌出现了。沉沉黑夜带来的困倦，和有实际功利的结构的让步，对这个重大时刻是必不可少的。一个个词汇，杂乱无章的词汇，渐渐靠拢来了。虽然含混不清，但是那些毫毛还是把它们找来了。这时，蓝色或许会让人格外喜爱，多幸福，多纯净的体验！请想象一下，所有那些空洞的、无力的演出，那些不能影响灵魂的序幕都只是为着这一个色调的。现在，人们可以施展魔力，把桑给巴尔的天空和锡尔特湾[①]的海洋呼唤到心里。请记住蓝色，这个美妙的、永恒的字眼！我说到蓝色不是没有缘由的。蓝，就是利尔那[②]情结的代表，标志着南方的词汇，具有巨大的能量来使人沸腾，是达到'中断联系'的主要手段，而自我燃烧又是在这个中断之后才开始的，它是报危的烽火。那些遥远的帝国，正向着这个烽火奔涌而来。菲亚肯人，远古时代遗留下来的碑石，利尔那地区——这些个名字，有的甚至是我造的，但是它们一旦渐渐走来，就会多起来。阿斯塔特[③]，吉塔[④]，赫拉克利特——虽然只是从我书里摘下来的笔记，但是它们的时辰一到，那奥列腾[⑤]进森林游玩的时辰就来临了，他们把负载他们

---

① 锡尔特湾，位于地中海南部、利比亚以北。

② 利尔那，希腊地名。在希腊神话中，是赫克勒斯与利尔那毒蛇交战之地。

③ 阿斯塔特，古代闪米特神祇，初为爱神及丰收之神。——原注

④ 吉塔，罗马皇帝(211—212)。——原注

⑤ 牧笛状管乐演奏者。——原注

的翅膀、小船、王冠当作祭品和诗的要素统统放下。

呵，词汇，词汇——名词！它们只要张开双翼，千万年的往事就脱离历史而飞翔，重又展现它们的原貌。您又看见白头翁树的森林，在一棵棵树木之间满是美丽的柔草，望过去，是如云如霞的花萼，风儿也停在油橄榄树里，开出艳丽的鲜花朵朵，又在大理石阶上冉冉升起，扭摆腰身，捧出硕果累累。——或许您看见的是橄榄树——数千年往事又离开历史而飞翔。各种植物，各个地域，一个个民族，一个个国家，古往今来灰飞烟灭的世界，在这里又重展英姿，重温旧梦——名词，我们剖开这个概念，从它的层层断面中感触到了精神所有的轻率、伤感和绝望。”

1923 年这篇文章，我是用下面的话结束的：

“词汇不可言状的力量，松开又合上。时间奇特的力量，从这当中，诗在无有要求形式的强力下骚动。诗的先验的现实正在下落，重又回归自我：个体的羸弱和宇宙的存在。在这个现实里，这个现实的反证正神采奕奕，载负着茫茫大海和夜的高远，使创作成为斯提克斯[①]的梦想：‘永远不，又永远要’。”关于形式我不想再多谈了。我不知道是否做到了使诸位意识到，形式里有些不同寻常的东西。我们将会承认，词汇里有一种潜在的存在。这个存在像魔力一般影响着能感受到它的人们，并赋予他们以把这个魔力传播开来的能力。在我看来，这就是最终的玄奥。我们总是清醒的、经过透彻分析的、只是偶尔被精神的恍惚折断的意识，在这个玄奥面前感觉到了自己的界限。……

〔德文版编者按〕：这篇报告的第二部分讨论抒情诗的自我，这个自我不是梦魔者梦见的原型，不是泰坦人的后裔，更多的是

① 斯提克斯：古希腊神话中的冥河，围绕下界的九曲河流，水黑难渡。（原注）

一个沉默的人,一个在孤寂中写作的人,一个既自卫又出击的自我,一个对当今世界有着更透彻认识的自我("他必须把诗作成一个密封器,以防范外界的浸透和干扰,用语言把诗密封起来")。现代诗有内心独白的特征;现代诗需要有压力和读者。现代诗是"绝对的诗,没有信仰的诗,不为任何人而作的诗,是由您以令人陶醉的方式组合起来的词汇构成的诗。"

1951 年



论幻觉的本性[①]

考考斯卡　著

李伯杰　译

幻觉的意识不是一种人们在其中认识或观察事物的状态，而是一个意识在那里体验自身的场合。

有些幻觉本身就是或能唤起一个运动，变成一个印象，成为可观察的状态，就是分散的力量。在这些幻觉中，是永远无法理解意识的。

生活在向它滚滚而来的事物中左挑右选，一俟觉得不如意，便能舍弃之。幻觉的意识就是这个生活本身。

统辖着幻觉的意识的，是一个对自身就已行使权力的生活。生活自由挑选出来的幻觉，不管是以什么方式结合起来的，熟透了的或看不见的，在空间和时间的状况上，全然不受拘束；力以这样的方式束缚着幻觉，在一切作为它的可见性的秩序和等级当中，幻觉仿佛都对意识产生影响。这个在幻觉进入灵魂后的影响，毋宁说是意识的流露，即意识期待着幻觉，也可以说是灵魂的宣泄，灵魂流进幻觉中；就是那个开始活灵活现塑造幻觉的

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*, Herausgegeben von Otto F. Best, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1982。考考斯卡(Oskar Kokoschka, 1886—1980)，著名表现主义诗人。

灵魂的宣泄。灵魂的注意力的状况,或者换言之,意识,是某种类似的、期待着的、窥探着的东西,好像是个尚未出生的婴儿,躺在母腹中,连母亲也会察觉不到他的存在,外界的任何事物都钻不进他的体内。尽管如此,他的母亲对此将会胆战心惊:因为包括血斑在内的一切——孩子的母亲也许有这种血斑——都植入了孩子的体内,仿佛孩子借用母亲的眼睛,尚未降生的胎儿就摄下了幻觉的影像,自己对此却一无所知。

意识无拘无束地生活,像渗入幻觉那样步入事物之中。如是,它与本质一起共有生活的一切品质。犹如一场大旱只留下了一株树幸存,这绝无仅有的一株树结下的一颗种籽里,孕育着无限希望。在这粒种籽中,成片的大森林的根须将会重新植入土壤。倘若我们有朝一日不再是我们自己,不再存在于意识中,那么意识醒觉过来,知道自身的威力,但却找不到放置脑袋的地方。死亡也将没有立锥之地,因为幻觉将分解,飘散四方,目的当然只是在于以另外的方式重新组合。

因为我们要把全部的注意力集中在这种发自内部的语言上,掠过言辞的影子直捣它们的源头,“在那里,语言变成了血肉,就栖身在我们当中”,于是语言内在的源马上狂暴地、而不是文质彬彬地使自己从言语中挣脱出来。在语言中,语言的泉源的生活就像奇迹,“对于我,一切事情的产生都是在语言之后”。而今,因为我们能够放弃我们一往无前的团结,去接受像思想、猜测和相对这样神奇的生命体;因为我们日复一日都看到,各种本质相互潜沉到其他本质之中,生活的、教育的、欲求的和无目的的,等等。所以,所有那些一旦来到这尘世上的,无论是被差遣来的,还是流淌进来的东西,借着自我塑造的力量都留在意识和自我生活之中,并像高级存在那样抗拒死亡。且把它叫做我,且把它叫做你,这全在于人们排除自身,把它的规律和无限性,

把自己的存在看成消失于自身中的东西。所以，什么东西声称是与我们协调一致的，就让它说去吧。我也相信，如果人们好奇地一级一级地向上走，并像一个没有规律的人带着自己的灵魂担忧自然，思虑世界，那么就好奇地使用这个词吧：幻觉的意识！

幻觉的意识永远也不会全部描述出来，它的历史永远也不会受到限制，因为它就是生活本身。它的本质就是流淌，就是幻觉的存在，就是沉湎于意识中的爱。再补充一句，不管我们是否让它出现，只要我们从活的生活中有所得，它就随着灵感而出现。宛如刚刚脱离母体降生到世界上的婴儿的第一声啼哭，看世界的第一眼一样，幻觉是作为一个瞬间的状态闪现在我们头脑中的。

生活的最重要的特征，生活的本质，就是幻觉的意识；它是有躯体还是无躯体的本质的特性，全在于从哪一个角度来观察，在于看的是这条大河的涨水还是落潮期。

有些幻觉本身就是或能唤起一个运动，变成一个印象，成为可观察的状态，就是分散的力。在这些幻觉中，是永远无法理解意识的。因为意识在选择那些向它涌来的图像，也能摈弃它们。

我把幻觉的意识形容为生活的一个支点，而且还是一个类似船在大浪中上下起伏被抛在空中时的最高点。

意识是万物的原因，也是想象之原因。意识是大海，而它的水平线就是幻觉！

意识是停止存在的事物的坟墓，是万物长眠于其中的彼岸。故此，万物在其尽头仿佛只存在于我心中的幻觉中，而不是在任何本质的东西里。它们死的方式，就像照明的油灯，一边照明，一边从灯芯把油吸上来一样。

在这个程度上，每一个事物都摆脱了自我，进入彼岸，如它观察我的方式那样。我便是那个不经托梦便出现的东西的幻

论忠实的伴侣[①]

维歇特　著

李伯杰　译

每每当我被问及这个题目时，我总爱这样说：在我的整个一生中，即使是在最黑暗迷惘的路途上，我只需伸出手来，就可以找到一个隐去身形伴我同行的人。我从未被遗弃过。无论我的故园——在尘世中的同在精神中的一样——如何简陋，多么贫穷，在我上路的时候，它总能赐给我最最一贫如洗的人也能给予其孩子的东西：这就是上帝这个完整的词。我的学校无论怎样无力顾及我的灵魂，它总能赠给我一件礼物；也许学校把这件赠物仅仅看作一件精神礼品，然而对于我如饥似渴的心情来说，这件赠物却化作一个食之不尽的佳肴；这就是诗人这个词。尽管我得到的并非全部作品和所有诗人，但却是为获得这一切的准备条件，是打开圣殿大门的钥匙。也许留待我来完成事情便是，我究竟是将这把钥匙扔进深渊里去呢，还是用它来叩开圣地之门。无论在我可怜的青年时代，在我未加选择的交往中，我痛失了多少东西，但是通往“恐怖的天使们”之路却没有对我关闭。

---

① 维歇特(Ernst Wiechert，1887—1950)，译自 *Von den treuen Begleitern*，Hamburg 1923。

在贝多芬、舒伯特或沃尔夫的作品中,那些袒露无遗的东西,却是任何一种其他艺术都无法企及或根本就无法支配的。这些可怕的天使们谈论起这些东西来,却显得那等应付裕如。

近年来,我那不断乞求,或者说不断索求的生活逐渐地在向一种感谢转变,在这些年中我有时也力图倾诉这种报恩之心。只有在这个场合我才想说,在我的生活的诸多忠实伴侣中,诗歌并非最微不足道的一个。虽然我的诗随着我本人的变化而发生了变化,那些赞美透过墙壁洞察一切的主的诗句,也像儿时的鞋[①]一样留了下来,现在穿上这双鞋可就站不稳了。那些牢骚满腹的诗,犹如困在荒凉的房子和花园中的小孩子自言自语哼唱的歌,曾在黑暗的年月中慰抚我们的心灵,而如今也逐渐销声匿迹了(不过歌声停止后的寂静使墙壁树梢显得更加阴森可怕)。就连那些安抚和讥讽的诗也听不到了。我们曾经吟诵着这些诗,把我们心中的困惑不解和没有得到的答复,唱给那些伟大的反叛者,以求他们设身处地了解我们,或者说,起码得到他们的庇护。这些诗我们唱了这样长的时间,一直唱到我们在施托姆的作品中发现了这震撼人心的诗句:

"你为何这样喋喋不休?你可知道我在睡觉!"

不过,在这一切变化无常的东西中,还是留下了一切从未离我们而去的东西,这就是那长久以来一直躲在幕后的东西,恰似一个老姑娘为逃避喧闹的造访而躲藏起来一样;而每当我们的心灵充满怨言和讥讽的时候,它立刻守在我们的身旁。在我们一筹莫展的生活里某个孤寂的黄昏,或我们身处歹徒之中时,当一切高贵都在他们手下碾得粉碎,就像一幢坍塌的房屋中的尘土一样时。

---

① 在德语中,童鞋是双关语,有幼稚、刚开始的意思。——译注

就在这时，它站在我们的右手边，仿佛从来没有离开过一样：这是救主的一句话，是一句赞美诗，或是从我们孩提时代学校里一年级小教室发出的第一段圣歌，或者这样说，只是一首诗。这首诗饱含着无限光明和圣洁，异常庄严、伟大，不可抗拒，但也浸透了充满慰藉力的信心，正如那些自第一次踏入我们的孩提时代起，一直到我们临终时埋葬在那里的事物一样。

年轻人的生活有如年轻的民族，比成年人更具动物性。它避开认识，舍不得放弃，以一种更本真的方式献身于自然中发生的一切，与之融为一体。鸟鸣叶落，正午的宁静和月色的朦胧，被用更深刻的经纬织进了我们年轻的生活。热恋的人与忧伤的人一样，都站在河流那笼罩在夜色中的岸上，因为用不着他们作任何努力，他们就被这象征召唤而去，转瞬即逝的万物在象征中露出了真面目。在这当中，当爱恋的人和悲痛忧伤的人乃至未来的人，以独特的方式沉醉于“夜的无言的伴侣”之时，大概还流露出来一种人所具有的聚合的可笑的原形式，而不只是一种感伤的奉献。那些已经定型了的人，或那些冷静地行动着、创造着或收获着的人，象征的光芒于他们，在他们不知疲倦的存在中可以是一种安慰，而勿需象征的光芒以一种夺走知觉的魔法的方式投射到他们身上。对于这些人，象征又是另外一回事。

但，就像看不见而又为我们渴求的世界的另一面一样，他来了，朝着我们爱着的，悲着的，或吟诵着诗篇的人走来了；自打那个时刻起，他与我们同在，不管我们是否弃绝了忧及割舍了爱。他的境况也同许多别的人一样，起初是一种渴望、一种痛楚或抱怨：在我们手中，它成了一块无声的面包，“尘世的慰问”。恰似那些我们在痛苦时，在狂喜时曾经出神地吟出来，或者说哭出来的诗，那种至少还允许我们跟着说的天神的语言：在今天，它们就是我们珍藏在心头的无声的宝藏，其中激情似乎已不复存在，

而美却永存。在这个世界上,我们已经什么都不想听,而诗却是那种像《圣经》一样,在人世间已逝去而我们却仍百听不厌的东西。

月亮爬上中天,
天空中明亮清澈地
金色的群星大放光华……

每当我要谈及忠实的伴侣时,最先想到的就是这几句诗。我不知道它们第一次出现在我面前是什么时候——因为它们宛如一个梦,征服了年轻的心——,但是它们既来之,便再没有离我而去。它们像我的呼吸一样,成了我的财产。它们是我内心的一个组成部分,没有这个部分我就不复为我,虽然我对此一无所知。我有能力道出这一切的始末吗?我从来没有肢解过这几句诗,从未考察和权衡过它们。在我心中它们犹如大自然,不过是一个更高级的、得到了启示的自然。它们摆脱了人类排出的一切废渣和人的污点,是人的口舌所能说出的最后的话语。在那逝去的年代里,当我开始体验到世界的美时,当我漫游过田野和森林时,"我的吹火棒总是带在身边"。经常有这样的事发生,正当大人们已经睡去时,我却不得不站立着,像是被遗忘的浪涛冲刷过,茫茫然不知所措,我,沉浸在眺望之中,不由得轻声哼出了这几句诗:

森林闷闷不乐,默默不语,
牧场上升起
白色的雾霭奇美无比……

什么也没有改变。什么也没有发生。然而一股无限幸福的洪流冲击着我。我或许可以这样来复述它。它被记录下来，就记在这几个词里：创造的奇迹、美和渴望、虔诚与平静。“白色的雾霭奇美无比……”。就这样，顺着诗行的总体脉络，一直写到那个沐浴着恩典的“我们患病的邻人”。

这些诗不囿于某一界限以内，既不受生活的也不受地域的制约。在俄罗斯的沼泽地上，它们也有如在香槟省的旷野里那样脍炙人口。心在这里与在那里一样地跳动。思想和痛苦从来也静不下来。哪里有生活，诗就在哪里进入生活。它们变成了我的血。

等到我写出第二首诗来时，也不知又过了多少年。这就好像童心未泯的人在漫长的跋涉中终于第一次坐倒在路旁的石头上，说：“我再也走不动了。”到那一刻出现，多少光阴已经荏苒过去了，其实，他不知道他的能力还远远没到尽头。只要他行动起来，去承受苦难，那么他将还能走下去。他不知道，就是这块石头，还带着那个一小时前自以为心中埋葬了世界的全部痛苦的人的体温。他不知道，我们当中成千上万的人，年轻的、漫游的、朝圣的，都将在这块石头上歇脚。是呵，他也不知道，就在这块石头上，几千年前曾经有一个人坐过。在那时，这个人为后世所有来者从上苍那里求得了拯救的福音；他就是那个受苦最深的人，通过他的口，我们大家今天才得以说：“你来自天国……”。

有没有哪一个人，像我们这样受着“双重的穷”？有哪一种“不幸和痛苦”堪与我们的相提并论？

如今，这一切我们都已知道，因为我们都已脱下了我们的紫袍。我们当中有的人回首往事时，脸上将泛起微笑，有的人却会愧对往昔。就像痛苦与欢乐可能会相互转化一样，我们觉得，这些诗留驻在我们心间，乃是一个深沉的慰藉，是选择了正路的安

慰。它们留下来了,就像那些一度属于我们的岁月将给我们留下的记忆一样。它们逝去了,但没有被抹掉。它们就是我们存在于其中的原素,这些诗也就是这种原素的诗,把这些诗挤出来,就等于让当年充盈我们血管的血液从我们身上流走。诗的不朽并不亚于血的不朽。

如此说来,把这三四首诗垒在一起,从中就会变出一段生活的记载来吗?事实大概只能是这样的。因为如果本文的标题《论忠实的伴侣》是正确的话,如果诗不仅是肤浅的生活的一件饰物或摆设,而是生活的血液的一个部分;那么诗就必定是一段生活的记载。有时候,我在和想象玩游戏时,我就设想,把一个人穿过的衣服全部摞在一起,这样,此人的生活就可以一表其真面。在一间空荡荡的大厅里,一根长棍的顶端挂着主人孩提时代穿过的第一件衣服,末端挂着此人临终时穿的衬衣。在这两件衣服的中间,一件接一件挂着那些曾经遮蔽我们身体的衣服:其中有我们扮演印第安人时撕破的外衣,有我们行坚信礼时穿的外套,有舞蹈课及考场上穿的长袍,有战争时期肮脏的灰军装,有节日礼服,也有我们做园艺和旅游的见证。到头来,这所有衣服都可以用一件衣服来象征,不是乞丐穿的衣服,就是成功与荣誉的盛装。在衣服下面,是我们穿过的鞋,无声无息一双紧挨着一双。鞋的上方笼罩着一片看不见的烟云,一片曾经覆盖着这些鞋走过的旅途的灰尘,一部言辞恳切的记述沉默与迅逝的传记。

还要过多少年,那第三首诗才能归我所有?战争结束后,在一片没有道路的混沌茫茫之中,在恨与爱之间,荷尔德林的诗直抒我的胸臆:“为什么芒刺只是眠在我的胸间?”那个时候有多少人呼喊着这句诗呵!又有多少人痛苦地仰望这个金色的世界,乞求着爱和不幸在他们心中溶解!

但是那时我已领悟到一个新的东西，这是我从幻灭的年代带回家园的一个痛苦的智慧："心灵要求的太多了……"。要是在战争爆发之前，我怎么可能说这样的话呢？是因为愚蠢的心渴望得到一切伟大和美的东西，还是因为从希望的不可企及中流淌出来的只有抱怨？而现在，我已透过帏帐深入洞见到了"蛇口"，事情的首尾对于我也开始联结起来。第一个，也是最深刻的一个智慧闪烁着光芒：这就是克制的智慧，从川流不息和一去不复返的大河中升起一个战战兢兢感觉到的幸福："……青春呵，你无限地绽开吧……然后黄昏暮年将是宁静光明的。"

通往最后的收益的路，并不很遥远了。辛苦和劳作一天天更肯定地向我发出预兆。痛苦和欢乐仍如往常震荡着心，但是我却甘愿为它们效劳，我必须把它们化作永恒的东西。倘若要我的什么作品永远流传，那么我必得幽居独处，我必须把静谧看成一种幸福，甚至是最终的幸福："哦，这个世界，哦，让我活下去吧！"人生的这个弧没有飞回到虔诚与纯朴的人类和世纪之初吗？"白雾从牧场上升起奇妙无比……"我们对世界的认识比这句诗多得多吗？

是的，我们还认识到了这一点：我们最后的所得绝不来自知识，而是来自那个曾经随着一句诗或一首旋律中流进我们生命中的东西。除了在人的眼睛里，上帝对我们的显现不会更深刻、更持久。《旧约》的故事中间或有些这一类的，如一个小伙子或成年男子，除了眼里的明亮的光泽以外，与别的人几乎没有区别。他与一个漫游者结伴同行一整天，一直到了晚上，在漫游的目的地，漫游人的眼睛才"睁开"了。他窥见了天使，主的使者。他的同路人讲的话突然句句微言中见大义。当这人扇动银色的翅膀，已经浸入繁星万点之中时，漫游人还一无所知，还跪拜在沙漠的沙粒上，而此时他的惶恐已经慢慢地和得到启示的喜悦

交织在一起了。

我们当然坚信，无论什么时候，上帝都会派遣他的使者下凡，去到沙漠中的漫游者和干渴的人的身边。



……人诗意地栖居……[①]

海德格尔　著

陈维纲　译

作为本文标题的这行诗是从荷尔德林晚年时期一首风格独特的诗作中摘引出来的。全诗的开头是："教堂钟楼，在柔媚的湛蓝中，与金属屋顶遥相辉映。"为了真切地倾听这"……人诗意地栖居……"，我们必得审慎地将它置还于原诗本身当中，由此而沉思它。我们要澄清它即刻呼唤出的思。因为，若非如此，我们便会欠缺自由的愿望：去追随诗而应答它的召唤。

"……人诗意地栖居……"。诗人时常在诗意中栖居，犹可说也。至于"人"，能说每个人都常栖于诗意之中？一切栖居不正是与诗意相抵触？犀荒威逼着我们之栖居。纵然情况并非如此糟糕，今日之栖居也由劳作所宰制，因追名逐利而动荡，为贪娱求乐所蛊惑。即使今日之栖居中仍有剩余空间留给诗意与闲暇时光，人们也无意于此。他们所忙碌的是所谓文艺活动，不论是笔之于书的小说，或者是电台播放的玩意儿。人唾弃诗，视它为无望的渴慕，虚无的飘渺；人拒绝诗，因为它是向乌有之乡的逃逸；或者，人干脆把诗归入文学。诗的价值是依据此时此地的

① 译自 M. Heidegger：*Vorträge und Aufsätze*，Pfullingen 1954。

现实性来予以估量的。而所谓现实者,合实宜者,原是由文明社会的公共舆论机构所造就促成的。文学便厕身于此机构的下臣之列,就是说,它既制物同时又制于物。这样,诗不得不以文学的面目出现。凡在全然从教育学、科学之角度看待诗的地方,诗都变成了文学史的对象。西方国家的诗歌均被归入"欧洲文学史"名下。

但既然诗注定了必在文学之中谋得其存在形式,那么人的栖居如何可能建筑于诗意之上?如此,"人诗意地栖居"便只可由诗人,确切地说,由世人称之为无力于生活者所涌出。诗人之本性乃是漠视现实,是造梦而非劳作。其所创造者仅属梦幻,幻想玄思为诗人能唯一奉献者。造作在希腊文中即为ποίησις(诗化)。人之栖居能为诗,能具诗意否?仅有那些规避现实,不屑正视人类社会历史生活(即社会学家称为群体生活者)之现状之人,方会倾慕此种栖居。

然而,暂且不必如此轻率地视栖居与诗化为水火不容。我们不妨冷静地体味诗人的话。它述及人之栖居,但是它并非在描说当今之栖居状况。它尤为强调,栖居绝非指占有居处。它也不是讲,诗意仅能在诗人之想象力不着边际的驰骋中浮现。谁在经过认真思虑之后,竟还能狂妄到如此地步,会毫无顾忌地从某种颇成问题的高度宣称:栖居与诗意抵触矛盾?或许,两者本是融洽无间的。不仅如此,其中之一甚至本身中就包含了另一个,就是说,栖居于诗意之中。如果此猜想确有根据,我们便必须从栖居与诗化之本质来思考它们。而只要不回绝这一必须,那么就可依据栖居来思索:那历来被称为人之存在者究为何物。由此我们可全然舍弃传统的栖居观念。这样一来,栖居便会仅意指人之众多行为方式之一。人工作于市内,却栖居于郊外,我们在旅途中时而栖于此,时而居于彼。此种意义之栖居不

过是占有居处而已。

荷尔德林述及栖居时，已瞥见了人之亲在的根本特点。而对于“诗意”，他是从它与栖居（从本质上理解的）之关系来看待它的。

但这并非只是把诗意当作栖居之饰品赘物。栖居之诗意也不是指，诗意可以任何方式在任何栖居中出现。诗相反倒是说“……人诗意地栖居……”：是诗化使栖居成为了栖居。诗化本是使栖居为栖居者。我们凭借何物能觅得居处？凭借筑居者。作为使栖居为栖居者的诗化便是筑居者。于是我们便面临着双重的要求：其一是，我们必得依据栖居之本质来思考那被称为人的存在的东西；其二，必得将诗化当作使栖居为栖居者。当作一个，或许甚至是唯一一个称职的筑居者来思考。倘若是从这样的角度来探求诗化之本质，我们即可抵达栖居之本质。

不过，人从何处而能求得关于栖居与诗化之本质的消息？人究竟从何处秉承了去深入事物本质的要求？人只能在他能获悉此要求的地方秉承它。他从语言的惠临中获知它。当然，唯有当他权且在他关注语言之固有本质时，他方可知悉这要求。然则大地上处处充斥的是杂乱无章，流利滑溜的对话，文字和广播。人洋洋自得，以语言之创造者自居，自炫为语言的主人，实则却是它的奴仆。仅当这种主从关系重新摆正之后，人才会省悟到其间的奥秘玄机。语言可充当表达的工具。语言自为表达，但它却可能沦为单纯的表达手段。人在把语言当作手段使用时，必得遵守语言的细致规定，但这一点尚无助于我们恢复语言与人之间真正的主从关系。因为语言本来就是自我表达的，人只能顺从语言，聆听它之要求，才可使用它。在所有那些我们人可理会表达的要求中，语言乃是最高贵者，最先惠临者。语言首先向我们致意，尔后才转向事物之本质。但这绝不是说，语言

在随便哪个语词的意蕴中都向我们径直无遗地传达了事物之透彻本质,好像这本质犹如可随手拾取之物。人聆听语言之要求而服从它,此服从就是诗化语言。诗人越是诗意化,他的诗便越能自由地,也即是更乐意向言外之意洞开户牖,他越能果敢地将诗留与恭立的"倾听"去体味,他的诗越是能超脱出那可由人研讨其正确或错误的命题陈述。

"……人诗意地栖居……。"

仅当我们把这行诗放还原诗之中时,才可清晰地恭听它。最初,我们只听到这样两行诗,上面所引的诗句便是从其中抽取出来的。诗中这样写道:

> 劬劳功烈,然而人诗意地
> 栖居在大地上。

"诗意"一词是全诗的基调。这个词从其前后文中被抽取出来。

在它之前有"劬劳功烈"一语,这或许会令人感到后继的"诗意"给人充满伟绩的栖居施予了限制。然则事实恰好相反。劬劳功烈才可称着为一种限制。在思考这一短语时,我们必须添入"固然"的意思。即,人固然在栖居中劬劳功烈。因为,人需耕耘栽种,滋生繁育。此为筑居方式之一。但人不仅耕种生长繁育之物,他还在建造之意义上筑居,人以此种方式构造出并非能生长繁衍之物。这种意义上的筑造物不仅指房屋居所,其中也包括手工品与其他人工产物。不过,人这些筑居的成果并未囊括栖居本质之全部内容。相反,一旦人把它们视作目的而渴慕追逐,那么它们反而会阻止栖居进入自己的本质。因为,在此种情况下,它们将在栖居中横溢泛滥,强使栖居囿于上述的筑居范

围中。这种筑居以满足人之欲求为目的。耕耘田地，建筑居所，生产器物，制作工具，这种意义的筑居的确是栖居本质之成就，可它并非栖居之基础，更非其根基。唯有另一种筑居才能筑建其根基。当然，栖居中卓著的劳绩皆是由人历来唯一从事的，因而也是人仅知的筑居所赋予的。但仅当人已经、正在并将继续以另一种方式进行筑居之时，栖居方可成为栖居。

"（固然）劬劳功烈，然而人诗意地栖居……。"后面紧接着"在大地上"一语。人们或许会以为，后面这几个字纯属多余；因为栖居一词已经表明人滞留在大地上，滞留在"这"每一受造物赖以为生的大地上。

但当荷尔德林大胆直陈，宣告人须诗意地栖居时，人们很容易会立即产生这样一种印象：诗意的栖居使人飞离大地。因为，当"诗意"被看作为诗歌时，它属于想象领域。诗意之栖居在想象中飞升于现实之上。诗人怀此忧虑，故特别申明：诗意之栖居必为在"大地上"的栖居。这样，荷尔德林不仅使诗得以免遭误解，而且还通过这一补充挑明了诗的本质。诗不会弃绝大地而飞升浮游于天穹。相反，她正是要将人引向大地，携他入栖居。

劬劳功烈，然而人诗意地
栖居在大地上。

那么，现在我们是否通彻了人何以要诗意地栖居？不，我们尚且不知。我们甚至可能陷入这样的危险：在荷尔德林的诗中注入本不属于他的思想。因为，尽管荷尔德林在这里述及了人之栖居与人的劳绩，但他并未像我们刚才那样，把栖居与筑居联系起来。他既未在耕耘养育、建造居所之意义上提及筑居，也没有把诗化设想成一种特殊的筑居方式。如此，则荷尔德林之诗

意栖居并非我们的思所意指者。虽然这样,我们所思考者与荷尔德林所诗化者仍为同一物。

在此,确有必要指出十分关键的一点,我们必须简短地插入几句。仅当诗与思各自坚决地保持其本质的差异时,它们才会在同一中相遇。同一绝非相同,也非赤裸的一致性之空虚的纯一。相同总是呈现为无差别性,其间一切皆混入一体。反之,同一乃是差异之结合后产生出的多样的统一。没有差异,也就无所谓同一。澄清差异便阐明了同一之综合性本质。同一禁止任何使多样性消失在相同中的努力。同一在自然的结合中统摄了差异。与此相对照,相同却在苍白的,仅仅是一致性的纯一中变得支离破碎。荷尔德林以他独具的方式意识到这两者间的差别。在一首题为"万恶之根"的讽诗中他这样写道:

纯一神圣美好,但人凭什么
要尊奉这狂热的信条:
世界唯有绝对大全,万有归一?

只要循行诗人所诗化的人之诗意栖居而思,我们便可穿透与诗迥异的思而悟出接近同一的路,使思与诗人所诗化的相统一。

然则荷尔德林对于人之诗意栖居究竟昭示了什么?倘若聆听该诗从 24 到 38 诸行,就可觅到解答。因为,我们在前面所诠释的两行诗正是出现在这一段诗中。诗人沉吟:

既然辛勤劳碌宰制人生,
人还须仰望穹苍倾诉:
吾欲追求汝之高洁?

人必得如此。
只要良善,纯真尚与人心同在,
人便会欣喜地,
用神性度测自身。
神莫测而不可知?
神如苍天彰明较著?
我宁可信奉后者。
神本是人之尺规。
劬劳功烈,然而人诗意地
栖居在大地上。
我可否放胆直陈,
那满缀星辰的夜影,
要比称着神明影像的人
更明澈洁纯?
大地之上可有尺规?
绝无!

我们且限于思虑其中的少数几行诗句,又仅怀有这样的意图:凝神倾听,以窥知荷尔德林在称人之栖居为诗意栖居时,他意指何物。上列诗句之首句对此给予了提示。这句诗以提问的方式出现,后面紧跟着一个明确无误的解答。此诘问进一步挑明了"劬劳功烈,然而人诗意地栖居在大地上"这行诗之意蕴。荷尔德林吟道:

既然辛勤劳碌宰制人生,
人还须仰望穹苍倾诉:
吾欲追求汝之高洁?

人必得如此。

人之“功烈”仅在劳碌奔忙的范围内。人竭力创造丰裕的劳绩,然而人又被赋予此种能力:在此范围中,由此范围出发,超越此范围而仰望神圣。此“仰望”穿越“向上”而直抵天穹,然则同时仍滞留在“下面”,在大地上。“仰望”跨越了天穹与大地“之间”。这“之间”是赐给人之栖居的。天穹与大地“之间”通过赐予人的“跨越”而敞亮出来,我们现在把这赐予人的“跨越”称着维向(Dimension)。这维向并非产生于天穹与大地之相互趋近,宁可说,这趋近之存在有赖于维向。维向也非一般意义上的空间之广袤;因为,任何有空间性之事物都脱离不了维向,就是说,它们都栖于维向之中。

维向的本质就是人被赐予了这敞亮的、可跨越的“之间”,即人既飞升天穹又下降大地。我们且让维向的本质无名。依照荷尔德林的昭示,人是用神性来度量自身,由此而跨越了此维向。人并非只是偶尔地进行这种跨越,因为仅有在跨越中人方可成其为人。所以,人固然可以中止,缩减或甚至歪曲这种跨越,但他决不可能离弃它。人作为人,一直在以神性度量自己。就连恶魔也是从天穹降临。故尔诗中这样写道:“人……用神性来度量自身。”神性便是人之尺规,他以此来测量他之栖居,他在大地上穹苍下的羁旅。仅当人依此种方式来度测其栖居,他方可依本性而在。人之栖居意味着:人以其仰望神圣的度量,来度测那包容了天穹与大地的维向。

这度测不仅仅是对大地的测量,因之它绝非只是几何。同样,它也不是对天穹的度测,所以也并非为科学。它测定那将天穹与大地相勾联的“之间”。此度量自有其独特的尺度,由此有它固有的价值。

人度测这赐予了他的维向，度测敞亮了栖居之面貌。对维向的度测乃是栖居之为人之栖居的根本前提，它正是栖居的诗意。因此，诗化为一种测量。然而，何谓测量？在把诗化思考为测量时，显然，我们切不能把它随意地曲解为世俗的度量和尺度。

或许，诗化乃是一种至珍罕有的度量。不仅如此，我们大概还应该把"诗化即度量"一句的重音加以改变，读若"诗化即度量"。一切度量之本性仅在诗化中方显露出自其根底。因此，有必要关注度量是如何进行的。其最初的步骤是承纳尺规，由此方可从事任何度量。承纳尺规仅能在诗化中实现。诗化是最严格意义上的承纳尺规，人因此而获得定规以便去度测其本性的范围。人作为必死物而羁旅于世间。他之被称为必死物，是因为他能够死。能够死之意旨是：使死成其为死。唯有人才能死，而且，只要他羁留在大地上，栖居于斯，他将继续不断地死。不过，他的栖居却栖于诗意中。荷尔德林在"承纳尺规"中发现了诗意的本质，至此，对人之度测业已完成。

然而，我们何以能证明荷尔德林的确将诗化的本质看作为"承纳尺规"？我们根本无须证明。一切证明仅仅是前提之逻辑后承，一旦确定了前提，所有的东西都可得到证明。但我们需要关切的并非如此繁杂。诗人的诗句已足以飨我。在后面的诗行中，他首先而且仅仅是追问人之尺规。这尺规便是人用以度测自身的神性。此追问出现在第 29 行中："神莫测而不可知？"显然，神并非如此，否则，他作为不可知者如何能充当尺规？然而，在荷尔德林看来，神作为他，作为他就是他的他，确属不可知；但他正是作为不可知者而成了诗人心目中的尺规。对此我们必得认真聆听，铭之肺腑。这样，诗人又面临着如此一个激动人心的问题：这本质上为不可知者如何能成为尺规？因为，人用以度量

自身的尺规必得与人分享自己,显现自己。既然它显现出来,则它是可知的。神既是不可知者又是尺规。不仅如此,这依旧为不可知的神因为表明了他就是他,因此是作为依旧为不可知者而显现于人的。充满神秘的不是神本身,而正是此种显明。因此,诗人立即继续追问:"神如穹苍一样彰明较著?"荷尔德林回答:"我宁可信奉后者。"

我们现在要问:诗人为何做这种抉择?后面紧接的诗句对此予以了解答。它简洁明快:因为"神本是人之尺规"。这为人之度量而设的尺规究为何物?神?不!穹苍?不!穹苍之彰明?不!依旧为不可知的神,作为不可知者而通过天穹显现出来,这玄秘的显现便是尺规。神通过天穹而显现乃是一种昭示,它让人瞥见了那自我隐匿者。不过,它不是把隐匿物从其隐匿中掇取出来而让人看,相反,它是把隐匿者深藏于隐匿中以此来昭示它。如此,作为不可知者的不可知的神便通过天穹之彰明而显露了自己,这显露便是人用以度量自身的尺规。

对于受造物之传统观念来说,这样一种奇异的尺规似乎是荒诞不经的;对于常识之廉价的无所不知来说,它又是颇令人不快的。常识的这种无所不知沾沾自喜地以一切思想观念之标准尺规自居。

在流俗的观念,尤其是所有那些纯科学的观念看来,如此奇特的尺规显然不是可以随手拾取的尺规,然而事实上,只要我们不是用手去攫取它,而相反倒是让手受那受命于尺规(它正是我们要承纳的)的动作的支配,那么掌握这种尺规就比拾取棍棒简单得多。要求得尺规,我们切不可粗暴地去攫取它,而要在凝神的体味恭听中承纳它。

然而,人何以须要执有这对我们今天的人来说是如此陌生的尺规?诗化之承纳尺规何以要将它赋予人?因为,仅有它能

够度量人的本质。因为,人是在跨越"在大地上"与"在天穹下"而栖居着。这"在之上"和"在之下"本为一体。只要人依旧是作为受造物而在,他必得不断地经历这种跨越。荷尔德林在一首诗中吟道:

> 挚爱永在:
> 大地恒移,
> 天穹常驻。

人何时承受此维向,人便何时在。故尔人之本性必然得时时经受度量。这就需要一种尺规,它一揽无余地包容了整个维向。发见此种尺规,将它作为尺规而估量它,将它作为尺规而承纳它,这就是诗人所言的诗化。诗化即承纳尺规,而且,它是为人之栖居而承纳它。因为,紧接着"神本是人之尺规"之后,诗中出现了这样的句子:"劬劳功烈,然而人诗意地栖居在大地上。"

现在,我们是否知晓领会了荷尔德林的"诗意"?知且又不知。知,因为我们遵循他的指点而思考诗,即把诗看作为一种独特的度量。不知,因为诗化作为那奇异尺规之度量,将变得更加神秘莫测。倘若我们真的准备羁留在诗之本质中,那么此种情形将永复如此。

荷尔德林竟然把诗化视为度量,这的确使人萌生离奇之感。这种感觉并非没有道理,如果我们仅是在流俗的意义上来理解此种度量。在常识中,凭借已知物即比例尺及尺度,我们可测定一未知物,由此使其成为已知的,把它纳入一望可知的数量秩序之中。这类度量随所采用的量具之改变而变化。但是,有谁能证明:仅仅因为这种传统的度量因袭已久,它便必定表征了度量之本性?每当我们听闻尺规,就会即刻想到数,并把尺规与数都

想象成某种定量的东西。然则尺规之本质犹如数之本质,与量绝无关系。我们可用数进行精确计算,但却不可能用数之本性来计算。既然荷尔德林把诗化视为度量,且率先在承纳尺规之意义上从事诗化,那么为了思考诗化,我们理当反复不断地思索已被纳入诗化之中的尺规。我们必须考察此纳入方式,它不是攫取,更非抓拿,而是让那赐予人的尺规进入。诗化之尺规究为何物?神性,也即是神?神究竟是谁?或许,此问题人穷于应对,它出现得过于匆忙。因此我们首先问,关于神我们能说些什么?我们最先只是问:神为何物?

幸运的是,诗人有些诗句流传了下来。它们对于回答此问题有所裨益。这些诗句在本质上与时间上皆属于"教堂钟楼,在柔媚的湛蓝中……"一诗的范围。

> 神是什么?
> 茫茫不可知。
> 但在穹苍之景象中,
> 处处可觅他的神功伟绩。
> 因为,闪电是神之愤怒。
> 越是潜伏而不可见的,
> 在异在之物中显露越多。

这异在于神之物便是天穹之景象,人所最熟悉者。然而何谓天穹景象?凡在天穹中,苍天下也即在大地上灿烂绚丽,发声作响,喷艳吐芳,飞升惠临之物,以及那些消退远逝,盘踞坠落,悲鸣哀号,缄默苍白,阴郁黑暗之物,皆可划入其中。在与人亲近然而异在于神的天穹景象中,不可知者显露自身,以便作为不可知者在其间长久隐匿其本相。而诗人却向天穹景象之光华,

天道运行与微风之声息吁请呼号，要它们进入诗人的沉吟中以使其昭明振响。但诗人既然为诗人，便不会仅满足于描述天穹与大地之景貌。那在自我昭明中让自我隐匿者显现出来（而且是作为自我隐匿者而显现）之物，便存在于天穹景象中。诗人在天穹景象中吁请呼唤的就是它们。不可见者为了依旧为不可知者而在人熟悉的景观中透露自身的消息，诗人所对之呼号的就是这种景象。

诗人承纳尺规，并把天穹景象当作在其间不可知的神“呈现”自己之异在物来尊奉顺从，以此种态度来描述它们。仅在这时辰，诗人方能从事诗化。我们通常用“形象”（Bild）一语来称呼某物之外观外表。形象的本质是：让人看。形象作为外表使不可见者被看，由此它把不可见者虚构为异在于不可见者之物。反之，摹品复本不过是这真正的形象之变种。由于诗化承纳了那神秘莫测的尺规，即诗化是在天穹下进行的，因之诗只能在“形象”中说话。如此，则诗意之形象乃是具有特殊意蕴的想象。这意思是：它们绝非纯粹的梦幻臆想，而是将异在于神之物纳入人熟悉的景象，使其具形可见的想象。形象的诗句让天穹景象之光明灿烂，宏声谐音与异在者之阴郁黑暗、喑哑沉寂融为一体。神正是通过此番情景令我们惊诧。在惊诧中他昭示了自己不间断地鉴临。所以，在紧接“劬劳功烈，然而人诗意地栖居”这句诗后，荷尔德林说：

> 我可否放胆直陈，
> 那满缀星辰的夜影
> 要比称着神性影像的人，
> 更明澈纯真？

"……夜影"。——夜本身就是阴影,即它是那绝不会变成无尽黑暗之黑夜。因为,黑夜作为阴影总是与光明亲切为伴,是光明之投影。诗化承纳了尺规,不可见者在异在物中保存其本性,而尺规作为异在物正是在天穹之熟悉景象中呈现自身。由此,尺规便具有了天穹之本性。然则天穹并非纯然的光明,它高洁之光华也正是它遮掩万有之无垠黑暗。穹苍之柔媚的湛蓝恰好是莫测深渊之色调。天空之绚丽光辉本是那隐没一切可敞亮物的"朦胧"之旦暮。此穹苍就是尺规。所以诗人必得问:

"大地之上可有尺规?"

他必得回答:"绝无。"为什么?因为,仅当入栖于大地且在栖居中让大地作为大地而在,那我们称为"在大地上"者方能存在。

不过,仅当诗化呈现,而且,仅当它以我们眼下已有所了解的方式——为一切度量而承纳尺规——而呈现,上述的栖居才可存在。这承纳尺规本身就是真正的度量,而非那类以现成的尺子去描绘图样之测量。这样,诗化也不是建造居所意义上之筑居。唯有诗化才能度测栖居之维向,因之诗化是真正的筑居。诗化使人之栖居第一次进入了自己的本质。诗化乃是真正的使栖居为栖居者。

"筑居而后栖居。"这句话现在获得了它真实的含义。如果人作为筑居者仅耕耘建屋,由此而羁旅在天穹下大地上,那么人并非栖居着。仅当人是在诗化的承纳尺规之意义上筑居之时,他方可使筑居为筑居。而仅当诗人出现,为人之栖居的构建、为栖居之结构而承纳尺规之时,这种本原意义的筑居才能产生。

1804 年 3 月 12 日,荷尔德林从尼廷根给他的好友 L·V·泽肯多夫写过一封信,他在信中写道:"我目前正忙于探讨寓言,

诗意的历史观以及天穹的构造，我尤其关注在这些方面我们民族与希腊人迥然有别之处。”

“……人诗意地栖居……。”

诗化筑造了栖居之本质。诗化与栖居不仅不相互排斥，而且它们本是相互依赖，相依为命。“人诗意地栖居。”我们真的诗意地栖居着？或许，我们根本未曾诗意地栖居。倘若事实果真如此，这岂不是揭穿了诗人的谎言，证明了他的话纯属无稽之谈？事实恰好相反。诗之真理性已被异常清楚地证明。因为，栖居之所以可能是非诗意地，正是在于它本质上是诗意的。盲人之能为盲人，以他之本性是明眼人为前提。一根木头决不可能变成瞎子。不过，当某人成为瞽者时，总是存在着这样的问题：他之双目是因为欠缺丧失视力而瞎的，迄或是由于其视力过剩过多。在这首沉思一切度量之尺规的诗中，荷尔德林这样写道（第 75、76 节）：“或许，俄甫修斯有一只太多的眼睛。”极有可能，我们栖居之非诗意，它之无力承纳尺规，皆应归咎于急速张狂的度量计算之荒唐泛滥。

无论在何种情况下，仅在我们明彻诗意之后，才能体会到我们栖居之非诗意，省悟到我们在如何非诗意地栖居。此种非诗意的栖居能否以及何时能够转变，这取决于我们能否始终关注诗意。而只有在虔诚地秉承诗意之时，我们方可参与促成这种转变。

唯有诗化能令栖居为人之栖居。然则人能否诗化，取决于他之本质在何种程度上顺服于那垂青人因此而需要人的神。按照人此种顺服的程度，诗化有真伪之分。所以，真正的诗人并非在任何时代都会出现。那么，真正的诗化何时才能存在，能存在多久？其实，荷尔德林在前面所引的诗句中已提及了这一点。他有意等到现在才阐释其意蕴。

只要良善，纯真尚与人心同在，
人便会欣喜地
用神性度测自身。

“良善”一语究指何物？它只是一无关紧要的字，但荷尔德林却用大写的修饰词“纯真”来命名它。从字面上看，“良善”是诗人对希腊文Χάρις(博爱)一词极精彩的诠释。索福克利斯在《埃吉克斯》中这样述及“博爱”：“因为，那总能呼唤出仁爱的自身便是仁爱。”

“只要良善，纯真尚与人心同在……”，荷尔德林在这里使用的是他钟爱的“与人心同在”一语，而非“存于心际中”；“与人心同在”的意思是：它已抵达人之栖居的本质，它作为尺规对人心的召唤而惠临人心，要人心关切尺规。

只要仁爱之惠临尚存，人将常川地以神性度测自身。只要此种度测出现，人将据诗意之本质而诗化。只要诗化呈现，人将人性地栖居于大地上，在那时，如像荷尔德林在他最后一首诗中表述的那样，“生活”将成为“栖居的人生”。

远景
当栖居的人生步入遥远的未来，
那儿收获葡萄的季节闪烁金辉，
大地上依旧有夏日空蕴的田野，
森林披着忧郁的图景。
自然描绘出四季的绚烂多彩，
她踟蹰不前，而她们却急驰远去，
这都是源于完美设造。

所以，高洁的穹苍以它的明灿
光耀人类，
犹如鲜花为树林戴上桂冠。



荷尔德林与诗的本质[①]

海德格尔　著
刘小枫　译

五点提示

一、写诗，“是人的一切活动中最纯真的”。(III,137)

二、“这样，人类拥有了最危险的东西——语言，来证实自己的存在……”(IV,246)

三、“自从人类成为交谈 能够聆听彼此的心声 我们学会了许多东西 唤出一个又一个神灵。”(IV,343)

四、“然而，那长存的，由诗人去神思。”(IV,63)

五、“充满才德的人类，诗意地栖居于这片大地。”(IV,25)

我何以借助荷尔德林来揭示诗的本质呢？为什么不选荷马或索福克勒斯？不选维吉尔或但丁？不选莎士比亚或歌德？在这些诗人的诗作中也能探到诗的本质，而且还比在荷尔德林的诗作中更为丰厚。荷尔德林的创作过早中辍。

① 译自海德格尔《对荷尔德林的诗的解释》一书。

也许确实如此，然而，我还是选中了荷尔德林，而且单只选中他一人。但是，一般来讲，从某一位诗人的诗作出发去探究诗的普遍本质可能吗？所谓普遍的，就是对众多情形都有效，这只有通过比较才能达到。因此，这要求所选取的范例应包含尽可能多的不同性质的诗和不同类型的诗。从这一点来看，荷尔德林的诗作不过仅是众多诗作之一。当然，荷尔德林的诗作本身决不足以作为裁决诗的本质的尺度。这样一来，从一开始我们能否达到探究诗的本质这一目的就成问题了。只要我们所谈的“诗的本质”是指聚合在一个带普遍性的概念中的东西，它对每一首诗都应同样有效的话，那么，情形当然如此。可是，这种平均运用于每一个别事例上去的普遍性，却往往又抹杀差别，平平淡淡，这样一来，其本质就决不会成为本质性的了。

因此，准确地说，我们现在是要探求本质的本质性因素，这迫使我们拿定主意是否要去严肃认真地谈诗，如果要，又如何谈，如果我们必得进入诗的领域，我们又是否能够并且在何种程度上能够提出一些必不可少的前提。

之所以选中荷尔德林，并非因为他的诗作作为众多的诗作之一揭示了诗的普遍本质，而只是因为荷尔德林的诗作受诗的天命的召唤身不由己地表达出诗的本质。对我们来说，荷尔德林是真资格意义上的诗人之诗人。这就是我们必须选中他的原因。

然而，单涉及这样一位诗人，不就是一种偏执的自恋狂的表现么？不就是偏见的一种表白么？如果不是毫无意义，夸张一点说，单涉及这样一位诗人，不就是颓废的表现，不就是进入死胡同么？

在下面的论述中我们是会回答这些问题的。当然，我们所择取的回答上述问题的方式是极为简要的。在此我们不能分别

一首一首地述及荷尔德林的诗,尽管应该论及他的全部诗作。我们只提取了荷尔德林论及诗这一主题的五点提示。在我们探究诗的本质性本质时,仍须得注意这五点提示的必然秩序和内在关联。

一

1799 年 1 月,荷尔德林在给他母亲的信中称写诗为“人的一切活动中最为纯真的”。这个“最纯真”到底是什么意思?写诗像是非常朴实的一种游戏。诗极为自由地构拟出自己意象的世界,沉浸于想象之域乐而忘返。这种游戏因此躲开了种种抉择的严峻性,要作出抉择就总免不了以某种方式犯下罪孽。这样一来,写诗就真正达到无利害的超脱。同时,写诗也是毫无功效的,因为它仅仅是不断地诉说和倾谈。写诗与那种直接把握实在并力图改变实在的活动完全是两码子事。诗犹如梦,而非现实。写诗是言词的游戏,而非行动的一本正经。诗是无涉利害和无功效的。还有什么能比纯粹的言说更保险安全呢?但把写诗视为“人的一切活动中最为纯真的”,我们还没有把握到诗的本质。不管怎么说,这只是提示我们必须在何处去寻诗的本质。诗在语言的国度以语言的“材料”创造了自己的产品。关于语言,荷尔德林又是如何讲的呢?让我们来看看诗人的第二条提示。

二

在一封日期标明为 1800 年的残断草稿中,诗人荷尔德林说:

> 人寓居于茅屋中，衣着褴褛，聊以遮羞。因此人更加热切更加关注地守护着精神，宛如守护神圣之光的使女，这是人对他自身的领会。从而人变得任意专断，他超绝般地获得了支配与完成的更高的力量，这样，人类拥有了最危险的东西——语言，结果使人对那永恒的活的东西创造了又毁掉，毁掉了又挽回，甚至对情人和母亲也是如此，使他得以证实自己的存在——那他所承继的东西，他从您那里，从您那神圣的占有物那里领会到广被万物的爱。

语言，这“人的一切活动中最纯真的活动”的领域却是“所有拥有物中最危险的东西”。这两点怎么能协调起来呢？让我们暂时撇开这一问题，先考虑下面三个更为紧要的问题：(1)语言是谁的拥有物？(2)一切拥有物中最危险的是什么意思？(3)在什么意义上它可算是真正的拥有物？

首先，我们得注意荷尔德林这句关于语言的话是在什么场合下说的。这是一首诗的一份草稿，这首诗要描写什么是人，并将人与其它自然存在物相对照；他提到玫瑰、天鹅、森林中的牡鹿。在区别植物和动物时，草稿中才写道：“可是，人寓居于茅屋中。”

那么，人是什么呢？人即是必得证实他的存在者。证实意即宣告。同时它也意味着，给出一个宣告，就给出了被宣告者之保证。人就是他存在着，确切些说，就是他自己的此在的证实。在这里，此一证实决不是人的存在的附加的补充表达，而是使人的此在亮敞的过程。然而，人要证实的又是什么呢？人归属于大地。此一归属关系就必然规定了这一事实：人是一切存在者

的继承者和领受者。但这一切存在物都处于冲突对立之中。使各种存在者各别对立同时又把它们联系在一起的东西荷尔德林称之为“亲昵”。证实对此亲昵的归属就在于创造一个世界并使它生机勃勃,进而又毁掉一个世界,使它急遽衰微。人的存在的证实,从而其本质上的完美的证实都在于抉择的自由。此一自由即把握着必然,使自己置身于最高责任的链环之中。这种归属于所有存在着的存在者的关系证明成为历史而现实化了。为了使历史成为可能,语言就必得赋予给人。从而语言就是人的拥有物之一。

那么,说语言是“所有拥有物中最危险的”又是什么意思呢?它之为所有危险物中的危险物乃是因为它最早造成了危险的可能性。危险就是存在者对存在的威胁。人被开启而明晓自己作为存在者得为自己的此在而苦恼、焦虑,作为一个非存在者又使自己失望和不满,这正是语言的功劳。正是语言最先造成了威胁、扰乱存在的明显条件,从而造成了丧失存在的可能性,因此说语言是危险物。但是,语言不仅是危险之危险,而且在它身上必然潜藏着危及它本身的持续性危险。语言的任务在于通过它的作用使存在者亮敞,以此来保持存在者。在语言中,最纯粹的东西和最晦暗的东西亦即最复杂的东西和最简单的东西都可以用言词表达出来。即使是带本质性的词语,只要它必得为大家所领会并成为共同的拥有物,就必得使自己普通化。正是根据这一点,荷尔德林在另一处提出:“你对神性讲述,可这正是你全然忘怀的事,第一批果实从来不是给凡人的,它们属于神祇。果实必须更普通更日常化,这样才会为凡人所有。”纯粹与普通同样都是说出的东西。因此,词语作为词语从来没有直接保证它是一个本质性的词语还是摹仿性的词语。相反,本质性的词语由于其简朴看起来就像是非本质性的词语。另一方面,那被装

扮得像是本质性的词语，只不过是为心灵背诵或重复的某些东西。所以，语言必须总是在其自身确证的显现中展示自身。这样就危及了语言的最重要的特征——纯真的述说。

那么，在什么意义上说语言是人的拥有物中最危险的东西呢？语言是人自己的财富，人掌握、运用语言是为了传达他的体验、决断和情绪。语言用来传达信息。所谓“拥有物”就是说，语言是适于上述用途的再好不过的工具。然而，语言的本质却并不完全就等于传达信息。语言的这一定义没有触及到语言的本质性本质，而仅仅是指出语言本质的功用。语言不仅只是工具，不只是人所拥有的许多工具之一种；恰恰相反，正是语言才提供了人处于存在的敞开之中的最大可能性。只要有语言，就有人世，人世就是抉择与制作、行动与责任的无限交替着的循环，同时也是彷徨与专断、衰败与混乱的无限交替着的循环。只有在人世居主导地位的地方，才有历史。这才是从更为基本的意义上说语言是拥有物。语言服务于这一事实（也就是说它为此提供保证）：人能历史地存在。语言并不是人所掌握的工具，毋宁说，它是掌握着人的存在的最大可能性的东西。我们首先得确定语言的这一本质，才能进而真正把握诗的活动领域以及诗的本质。语言是如何成为现实性的呢？为了求得这一问题的答案，让我们看看荷尔德林的第三条提示。

三

我们在一首未完成的诗作的篇幅颇长的手稿中偶然发现这一提示，诗的开首是“你从不相信那和解……”

自从人类成为交谈，

能够聆听彼此的心声，
我们学会了许多东西，
唤出一个又一个神灵。

让我们从这些诗行中挑出直接与我们所要谈的相关的部分:“自从人类成为交谈……”我们—人类—成为交谈。人的存在是以语言为基础的。但这只有在交谈中才能实现。然而交谈并不仅只是语言由此生效的方式,毋宁说,语言只有作为交谈才成其为本质。我们通常所指的语言亦即词语的语系和句法规则等,只不过是语言的门槛。“交谈”又是什么意思呢?明确地讲,它是与他人讲关于某事的活动。从而讲也就引起了同往的过程。可是诗人荷尔德林说:“自从人类成为交谈,能够聆听彼此的心声”,能倾听并不仅仅是与他人讲的结果,恰恰相反,毋宁说能倾听是与他人讲这一过程的前提。但甚至倾听的能力本身也适于词语及其运用它的可能性。讲的能力和倾听的能力同样是基本的。我们成为交谈,这就是说,我们能倾听他人。我们是一次交谈,这同时也即意味着,我们是一个单一的交谈。但一次交谈的结果表明,事实上在这一词的本质意义上来看,总是展示出了某一我们一致赞同的同一物,在此基础上,我们被结合在一起,从而达到了我们的本质性的存在。交谈及其结合支撑着我们的此在。

但是,荷尔德林并不是简单地说:我们是交谈,而是说:“自从人类成为交谈,……”人的讲述的能力表现出来,实施运用,还不足以证明语言—交谈的本质现实性。既然如此,我们是何时成为一次交谈的呢?凡有一次单一的交谈,本质性的词语就必得恒定地关涉到同一个东西。没有这一关涉,证明是绝对不可能的。但同一的东西只能在某一永恒常存的东西的光亮中才显

明。而永恒常存者又只有当持存者在照耀时，给存在物带来光亮时才露面，这又只是当时间在延展的时刻敞开时才发生。只有当人将自己置身于恒常之物的现在之中以后，他才能使自己进入流迁，进入变动不居；因为只有持存者才是变动不居的。只有在“出神的时间”分割成了过去、现在、未来之后，才有可能引发对永恒常存者的一致赞同。自从时间之为“时间存在”之时，我们就有了一次单一的交谈。时间一旦呈现，我们已经历史地存在。作为一次单一的交谈的存在与历史地存在两者在古代是相同的，它们同属一类，简直就是一码事。

自从人类成为交谈，能够聆听彼此的心声，我们学会了许多东西，唤出一个又一个神灵。自从语言真正像交谈那样实现出来，神祇才得以唤出声名，世界才显现出来。但应注意，神祇的现在和人世的出现并不就是语言的现实化的结果，它们是与语言同时出现的。正是在这一意义上，可以说，在给神祇命名，把人世转变成词语时，真实的交谈亦即我们自身就形成了。

但是，神祇只有通过告之我们或者呼求我们才能索名。给神祇命名的词语总是对这一呼求的反应。这一反应又总是起于命运的责任感。正是在此过程中，神祇把我们的此在带给语言，我们由此进入抉择之域，对我们是把自己交付给神祇还是拒斥神祇作出抉择。

只有到现在我们才能完整地领会诗人荷尔德林这句诗的意思：“自从人类成为交谈，……”因为神祇把我们领入交谈，因为时间已运行，甚至是因为我们的存在基础已成了交谈。语言是人的此在的最高事件这一命题就获得了通过语言去寻得人的此在的意义和基础。

紧接着的问题是：我们存在其中的这一交谈是如何开始的？谁完成给神祇命名的任务？谁在出神的时间中把握着永恒常存

者？谁置这永恒常存者于世界中？荷尔德林以诗人的简朴告诉我们。让我们来看第四条提示吧。

四

在《思念》这首诗的结尾处诗人写道：

> 然而，那长存的，由诗人去神思。

这一提示启发了我们对诗的本质的追问。诗是用词语并且是在词语中神思的活动。以这种方式去神思什么呢？恒然长存者。但恒然长存者能被神思到吗？它不就是一直现存的吗？不！即使恒然长存者，也得携牢，否则将会不胫而走。单纯必得从混乱中获取，均衡必须在缺少均衡的东西前设立。那支撑和支配着存在者的整体的东西必须逐渐彰显。存在必须敞开，以便存在者得以露面。但此一恒然长存者是昙花一现的。“那迅疾而逝的正是神明；但并不是不留踪迹。”应余下的正是“托付给诗人们去操心和献身的”。诗人给神祇命名，也给他们存在于其中的一切存在物命名。此一命名不是给已知的某物加上一个名称；毋宁说，当诗人说出了本质性的词语时，存在者就被这一命名命名为存在者了，于是，就作为存在者逐渐知晓。诗就是词语的含义去神思存在。因此，那长存的，决不是昙花一现，单纯也不能径直从杂乱中提取，均衡并不列于缺乏均衡处。我们决不会在无底之物中找到根基。存在决不是存在者。但因为存在和存在物的本质不可从现存的东西中计算和推衍出来，所以它们必然是自由创造、规定和给予的。这种给予的自由活动就是神思。可是，当神祇源初地取得了名称，存在物的本质得到了一个

名称，于是存在物开天辟地第一次亮敞了，人的此在具有了牢固稳妥的关系，有了一个基础。诗人的讲述就是神思，这不仅是在给予的自由活动的意义上说的，而且同时是就人的此在牢固地奠定在自己的根基上这一意义来说的。如果我们把靠词语的意义去神思存在视为诗的本质，那么我们也就略微领会到了荷尔德林由于神经错乱被神看护起来很久之后才说的那一真理。

五

第五条提示是在一首又长又离奇的诗里发现的。诗是这样开始的：

> 教堂铮铮的屋顶
> 在迷人的蓝天下吐艳

正是在这里荷尔德林说：

> 充满才德的人类
> 诗意地栖居于这片大地

人操劳和追逐的东西就是通过人自己的奋求赢得和值得获取的东西。“然而”，——荷尔德林作为诗人说出了尖锐的反对意见——这一切却丝毫没有触及到人寓居在这个大地上的本质，这一切都没有涉及到人的此在的根基。人的此在的根基从根本上说是“诗意的”。但现在我们已把诗的本质理解为给神祇和一切存在物的本质初次命名。“诗意地栖居”意味着：置身于神祇的现在之中，进入一切存在物的亲近处。从此在的基本方

面来看,此在是“诗意的”,这也就是说:尽可能地去神思(寻找到)神祇的现在和一切存在物的亲近处,这不是回报,而是赠予。

诗并不只是此在的附加的装饰品,也不只是人的一时热情,更不是单纯的兴趣和消遣。诗是支撑着历史的根基,因此,诗决不只是文化现象,决非“文化灵魂”的“表现”。

我们的此在从根本上说是诗意的,这不是无可奈何时说诗是无利害的游戏。可是,在我们摘引的第一条提示中,荷尔德林不是说诗是“人的一切活动中最纯真”的吗?这如何与我们现已揭示的诗的本质吻合呢?这把我们带回到我们在第一节里暂时撇开的那一问题。现在就要来回答这一问题。我们同时还要作出总结,洞彻诗和诗人的本质。

首先,诗的活动领域是语言。因此,诗的本质就必得通过语言的本质去理解。尔后,下述这一点也就昭然若揭了:诗是给存在的第一次命名,是给一切存在物的第一次命名。诗并不是随便任何一种讲述,而是特别的讲述,它首先引出了对我们所讨论以及日常语言中关涉到的一切的敞开。因此,诗决非是把语言当作在手边的原始材料来运用,毋宁说正是诗首先使语言成为可能。诗是历史的人的源初语言,所以应该这样颠倒一下:语言的本质必得通过诗的本质来理解。

人的此在的基础是交谈,在交谈中语言才真正成为现实的。源初的语言就是诗,在诗中神思存在。然而,语言是“所有拥有物中最危险的”。这样做诗就是最危险的事儿,可它同时又是“一切活动中最纯真的”。

事实上,只有当我们把这两个定义联结起来,把它们看作一回事,我们才能透彻地领会诗的本质。

可是,诗真的是最危险的事儿吗?荷尔德林在第一次去法国旅行之前给他的友人的信中这样写道:

啊，朋友！我感到这世界比以往更为亮敞了，也更为庄严了。我对它向前迈进感到愉悦。在夏日里，"远古神圣之父以那宁静的手从玫瑰色的云彩中召挥来祝福的闪光"，我能不欣喜吗！因为在这祝福的闪光中我感触到上帝。这一标记对我来说成了被上帝选中的标记。我常常为新的真理而欢欣，为那更精明地洞悉到在我们之上和围绕着我们的东西的洞见而欢欣，我深怕自己最终会成为古老的坦塔罗斯①而颤栗，他是从神祇那里领受而不是去领会。

诗人沐浴在神灵的闪光中。这在另一首我们必须提到的诗里也讲过，那首诗对我们探究诗的本质是至关重要的。诗的开首是：

当节日来临，一位漫步的乡民
在清晨的辉光中眺望自己的田野……

在这首诗的最后一节里写道：

置身于上帝的风暴中是我们的义务
你们，诗人啦！以敞开的生命置身其中，
亲手捕捉那雷电中的闪光，
在歌声之中，慈父般地

① 坦塔罗斯(Tantalus)，希腊神话中的主神宙斯之子，因泄露天机被罚永世站在上有果树的水中，水深及下巴，口渴时水即减退，腹饥时果树升高。——译者注

> 把神明的赠品传递给民众。

一年以后,荷尔德林回到他母亲的家,就患精神病了,他给他在法国逗留时曾忆想起的那位朋友写信,信中说:

> 那非凡的因素,那神明之火,人的寂静,他们处于自然中的生活,他们的局限性和自满自足,这一切长久以来萦怀我的心际就好像是英雄们的叙说。真的,我的确是被阿波罗攫住了。

极度的明亮把诗人驱入黑暗。有必要进一步证明诗人的"活动"的极端危险性吗?诗人的命运本身就说明了一切。荷尔德林在他的《恩佩多克勒斯》中有一段也表示了同样的预感:

> 他,作为神明的喉舌,
> 须及时遁匿。

然而,诗是"一切活动中最纯真的",荷尔德林在他给母亲的信中写下的这一感受,并不是为了让他的母亲分享,而是由于他懂得,这一纯真的流苏是归于诗的本质的,恰如峡谷归属于高山。所以,假如诗人没有被"逐出"日常生活之域,而且以他那看起来是无利害的活动去与之对抗,这种最危险的事儿又何以能进行和保存下来呢?

诗看起来像游戏,然而却不是游戏。游戏的确把人们聚在一起,但在这种聚的方式中,他们每一个人逐渐忘记了。在诗中却是另一番情景,人重新与自己的此在结合起来。在此他可以憩息,但确非思维的空虚和死寂一般的憩息,而是一切力量和关

系都活跃起来的那种无限状态的憩息(参阅荷尔德林 1799 年 1 月给他兄弟的信)。

诗唤出了与可见的喧嚷的现实相对立的非现实的梦境的世界,在这世界中我们确信自己到了家。正是以这种颠倒的方式,诗人所说和所理解的才是真正的真实。所以,庞泰以一个朋友的超人洞察力向"恩佩多克勒斯"宣告:

> 他的本质才是生活,
> 而我们只是它的幻梦。

所以,恰是在诗的华丽外观的显现中,诗的本质显得闪烁不定然而却又那么根深蒂固。事实上,诗本身在本质上就是神思,亦即是有坚实根基的活动。

而最初的活动就是一次自由的赠予,荷尔德林说:"让诗人们像燕子一样自由高飞吧。"但此一自由不是任意专断,也不是随心所欲,而是终极必然。

诗,是神思存在的活动,它面临双重控制。考虑到这些构成规则,我们才把握着本质的整体。

写诗是给神祇命名的基本活动。但只有诗意的词语才具有命名的力量,这时神祇就亲自把我们交给语言。神祇是如何讲的呢?

> ……那远古显示给我们的暗示正是神祇的语言。

诗人的话语就是倾耳听得神祇的暗示,再把它们传达给自己的民众。此一倾耳听得就是领受的活动,同时也是重新给予的活动;因为"在最初的神祇语言的标记中",诗人已把捉住了充

分的信息,进而用他自己的话把他在一瞬间把捉住的东西大胆地陈述出来,因而就能预先告知那长存者。所以:

……那大胆的精灵,像一只天鹰,
在风暴来临之前,展翅高飞,
预告他所引导的神衹的路径。

神思存在就这样与神衹的足迹联系起来。同时,诗意的词语又不过是对"民众的声音"的解释。这就是为什么荷尔德林要如此去称呼诗,在诗中,人才忆起自己归属于全体存在者的整体。但这声音常常十分晦涩贫弱。一般说来,真的东西本身是不可言说的,因此需要有人去解释它。荷尔德林的诗《民众的声音》现有两种版本,但只是结尾一节有不同的地方,这一不同之处正好可以互补。第一个版本的结尾是这样的:

为了对神明的挚爱
我尊敬民众的声音,那么宁静
——因为它的虔诚
可是,为了神衹也为了人
但愿它不要太醉心于沉静。

第二个版本是这样结尾的:

……的确
箴言是美好的,它们隐寓着上帝
然而要解释圣言
还需要些别的东西。

正是以此方式，诗的本质与神祇的足迹的法则和民众的声音的法则连接在一起，这些法则既互相吸取又互相排斥。诗人自己站在神祇和民众之间。诗人就是被逐出的人，被赶到神祇和大众之间去了。正是因为第一次进入这种若即若离的状态，诗人才能断定人是什么，人在何处安置自己的此在，才能“诗意地栖居于这片大地”。

满溢的想象不断地甚至是愈来愈严峻地促迫着荷尔德林，他甚至更为单纯地把他的诗意的话语奉献给那神祇和大众之间的领域。这使得我们不得不说，荷尔德林是诗人之诗人。

现在我们还能坚持认为荷尔德林是沉溺于那由于偏见引起的空泛而又夸张的自恋性中吗？我们必须认识到，这位诗人由于过强的欲求，已以他那诗意之思达到了存在的根基和核心。对荷尔德林本人，我们不得不引他在晚期那首“在迷人的蓝天中吐艳……”诗中，他谈及俄狄浦斯的话来评论他：

> 一只眼睛对俄狄浦斯王来说
> 也许已经太多了。

荷尔德林写了涉及诗的本质的诗，但不是任何时候都具有有效性的概念这一意义下的诗的本质。这一诗的本质属于一个特定的时代。但这不是说它仅仅与那一时代相一致，好像那一时代已经进入了存在者。在荷尔德林看来，只有神思诗的本质的活动，才第一次决定了一个新的时代。这是一个旧的神祇纷纷离去，而新的上帝尚未露面的时代。这是一个需求的时代，因为它陷入双重的空乏，双重的困境，即神祇离去不再来，将来临的上帝还没有出现。

荷尔德林一直在思考的诗的本质,从最高的意义上看是历史的,因为它预示了历史的时代,但作为历史的本质,它是唯一的本质性本质。

我们的时代是需要的时代,所以这一时代的诗人也就极为富余,富余得常常想松懈那些急切地热盼着上帝来临的人的思念,富余得只想在这明显的空虚中安睡。可是他的根却是扎在这茫茫黑夜的无之中的。这样荷尔德林就留下来极其孤独地承担他的使命,他追问真理,为他的民众主动担当苦难地因而是真正地追问真理。在挽歌诗《面包和酒》的第七节中,他谈了这一点。在此只能用理智加以分析的,他在那里已诗意地表达出来了:

啊,朋友!我们来得太迟。
神祇生命犹存,这是真的。
可他们在天上,在另一个世界
在那里忙碌永生,那么专心致志,
对我们的生存似乎漠然置之。
一叶危舟岂能承载诸神,
人们反能偶尔领受神圣的丰裕。
生活就是神祇的梦,只有疯狂能
有所裨益,像沉睡一样,
填满黑夜和渴欲。
待到英雄们在铁铸的摇篮中长成,
勇敢的心灵像从前一样,
去造访万能的神祇。
而在这之前,我却常感到
与其孤身独涉,不如安然沉睡。

何苦如此等待，哑默无语，茫然失措。
在这贫困的时代，诗人有什么用场？
可是，你却说，诗人是酒神的神圣祭司，
在神圣的黑夜中，他走遍大地。



充满活力的精神之人[①]

科恩费尔德　著

邹进　译

如果戏剧的中心是人的话，那么，对艺术家来说，就要看他如何来塑造和把握人这一中心。或者塑造人的灵魂，或者塑造人的性格。前几代的戏剧家——他们的影响仍延续在当代各艺术部类中——选择了后者：塑造人的性格，这给他们带来了满意的效果。他们在人物性格上从容不迫地花大量的笔墨加以渲染，以格言警句去表现处于迷宫而不辨东西的人。这样一来，戏剧中的人因其行动都有确定的因果原因而人为性很强，这种人为构成的戏剧冲突似乎纯粹是为剧场效果，观众往往对此倍加欣赏而喝彩。因为这种情境将观众置身于自我与人的状况中，并因剧情的尖锐冲突而得到强化：观众也是性格与诸能力的统一体，也受到属人的心理的、相似的物质因果性制约与控制，因此，在对人的性格颇感兴趣的戏剧家看来，探究这一因果性的规律，就意味着深入研究人的本质。由于这一观念上的迷误，使同时代人们的审美趣味成了艺术家的牺牲品。其根本原因在于，

① 科恩费尔德(Paul Kornfeld, 1889—1942)，译自 *Der beseelte und der psychologische Mensch*, Berlin 1918。

这种迷误一方面中止了人深刻的自我感知,另一方面它迎合人对自我分析的倾向。这种迷误当然也试图将人的生命、日常生活和精神拉入艺术的氛围中,并以描述人类的日常生活、生命、精神、灵魂以及人的琐屑困难、心境的混乱和人生重大问题去向欣赏者进行说教,然而正由于将人看成是无精神性之物而无视人的灵魂,人们在这种沉沦的艺术中仅仅寻求到迷惑。但是,人非机械,他意识到主观主义的人为性必然导致戏剧的毁灭,在艺术中心理的因果性就像现实的因果性一样,是不重要的,不能成为艺术关注的中心。

由戏剧的引导,似乎有时也直接受时代精神的影响,话剧艺术也追随戏剧在舞台上不塑造有活力、充满精神的人。因为每一个精神事实都有其自身的真实性,精神的人就是我们世界中惯常出现的与我们举止相同的人。这种人势必与那种富于激情的自然主义的描述相背离。这样在话剧中只重描述人的外部世界,满足于从日常生活的非原则性的丰富性中逃进另一种日常生活的所谓另一种丰富性之中。作品成了对外部世界的模仿。毫无疑问,不应该如此这般地进行作品创作。因为,当其创作者把人的诸种形态、灵魂的痛苦以及生命的欢欣和呼喊仅仅变为令人感到有兴味的性格描写时,那么,这样的描写就将戏剧本身奉献给了自然主义的表演。人们称之为"观众更接近于形象",更重要的是这类艺术起到了否定精神的作用。事实上,艺术的自然主义迎合了这一倾向,对此,大部分人总是乐于接受,并以其庸俗的趣味去理解艺术作品。普通之人往往只能认识自我的外部形象,因此在这类浅薄无聊的话剧中,人们只不过重新看到出现在舞台上的自我形象。演员愈是卖力地精微地再现出普通人的日常生活,人们就愈是确信无疑地相信艺术极深刻地探究了他自身的本质,他对自我本质亦获得了再度体验。这类人的

形象重新出现在舞台上并反证其现实存在。这类心理自然主义必须拥有摄影师在一年一度市集上寻找到蜂拥云集的人群。当然，所有精细的观察、成功的再现以及性格的特殊性什么也不是，作为一种消遣只是非原则性的、不重要的以及不能令人感兴趣的。那种以模仿为荣而出现在舞台上的琐屑的日常生活，只不过是我们极其相似现实生活的外化和表现而已，对于真诚的人来说这一切都没有审美象征意义。

与其他艺术部类毫无二致，戏剧中的人物从现实的时空、局限和偶然性中解脱出来了，于是演员都如此这般地富有激情地去塑造戏剧形象的。如果演员与我们同属一个生活维度，那他们就不是在演戏和进行艺术表演，只不过是在虚伪地装腔而已。为表现人而去模仿人是不够的。演员从现实中解脱出来并不顾艺术的真实性，而单单成为所谓思想、感觉和命运的代表！如果他要在舞台上演出死亡，那他事先决不会去医院学习死，也不会到小酒店去观察人们各式各样酩酊大醉的丑态。他在舞台上只是摆动着手臂，以一种高亢的声调说着话，这是他从未在生活中体验过的。他并非一个模仿者，他所寻找的蓝本不存在于演员陌生的世界里。简而言之，演员毫无愧色地面对他的表演，因为他不否认戏剧的存在，并无意于虚构现实。一方面他从来未能够完整地表现现实，另一方面现实也只能如此拙劣地搬进剧院。当戏剧艺术在迎合时尚的模仿中进而将自身毁灭之时，它之所以还取得或多或少的成功，也许是由于感觉、也许是道德的要求、或许是由于台词中格言警句、行为举止的酷似的模仿和日常生活心理的再现使然。

假如演员在感情或他所扮演人物的命运体验中来塑造形象，并以这一体验，而非是靠回忆做出相应的动作，那么这些动作就灌注了演员自己的情感，或者是他已看到命运的归宿。是

的，甚至他的记忆会完整地出现，然后他将会体验到刚才感情的表露，尽管这不是真实的，其动机也是虚构的，而且这种情感表露似乎还更纯洁、更明确和更强烈一些，然而作为那样体验的人来说，其感情本身却是真实的。毫无疑问，人的情感流露是多方面的，因为人本身就不是单面的人。

假如演员仅仅相信被给予的体验，那么，演员就为多不胜数的存在于心中的记忆甚至虚设的心理意象所缠绕，现实氛围与往昔的阴影就会落到他的头上。有些演员擅长喜剧，并有一副表演真实的表情；而另一些演员则与剧情中真实的命运亦步亦趋，顾虑重重阻碍了他完美地表现自我，在他的心中装满了无数的回忆，林林总总的事实线索纠缠着他，这样他常常只能有一个在每一瞬间变换不定的表情。当然，演员是自由的，他并非人类全体，而是单个人，是一个不可替代的个体，同时，这一个体又是人类"全体"的代表。这样他可以表现完整而宏伟的人类全体，他将以自我形象的塑造测度到激情的明确性。

可以这样说，一个完美姿态的韵律道出了为人们称之为最美好的大自然杰作更多的真理。

由话剧的表演，人们自然会联想到歌剧。在歌剧中，有时歌唱家扮演的人物已死去，但他仍然要高亢地歌唱并以天籁般的旋律表达出死亡的恐怖。仿佛他蜷缩在大地一角，因为死亡是痛苦的，但更为重要的却是濒临于死亡的人是丑的。

展示一个人怎样死去，是一件经验的事情和技艺精湛的表演，同时也是体验与塑造合一。

精湛的表演有待于当代演员的不懈努力，他们应具备更美的外在仪表，更为自然的表演，来代替前几代演员那种不自然表演；他们以完美表现那已凝固的、结晶的激情来取代那种对激情的无限夸大和惟妙惟肖的模仿；他们也拥有一定数量的传统姿

态、各种眼神与面部表情的变化,这些犹如伸手可及的百宝箱,根据需要而取出不同的东西。这一代演员摆脱了惯例习俗的樊篱,摆脱了对现实的崇拜,犹如每一种公认的艺术,他们能尽情地表现自我,而不是模仿他人,以显出自我理智的分析;而另一部分人则想创造与真实人相符的现实,他们的表演是根据自己曾体验过的震撼来引发自我的感动。人们应趁演员的人性还未被技巧所吞食以及掌握一切演技之前组织起一代年轻演员,否则他们就停滞不前了。但即使他们的演技已凝固为常规的格局,老的一代总是要被新的年轻人所取代和超越,同样的,戏剧也从未停止过实现其自身意义的不断探寻。

人们总是每时每刻为新的东西所激动,从而不断打破自己习以为常的面具,日常生活也被这种激动掀起层层涟漪。因此人们会忆起和模仿理性,这种理性建立在迷狂萌芽本质基础之上。迷狂并不是混乱,而是对理性的征服,即对那种充斥在人们的生活中的、受逻辑引导和偶然的个性特征控制的理性的征服。

毋庸讳言,人之存在的根本标志被生命的偶然标志所掩盖。形式、特征以及便溺都成了暴君,大地上好似没有肉体、没有脸面,只有幽灵的服饰和面具在游荡。人们为了生存下去而不惜沦为工具,生命变为工具成为生活的目的和目标。过去他们在田园中围着金色的小牛翩翩起舞,现在他们又为也许是这场战争的唯一好处呼叫,如果要他们为战争将自己所有的金币交出来的话,那以后他们就不会再翩翩起舞了。

人的微不足道和无价值,曾经使人为生活而变成了役仆,现在,人却使自己过去膜拜的主人失去往日的光彩。人,自己不知不觉地登上了偶像的宝座。艺术——这位服务于人类精神的使者重新露出了自己的真面目,以使人的精神重返自我本真的存在之中。

使欧洲消失的绝非是贫穷。截然相反的是，如果失去灵魂和缺乏精神的话，那么欧洲就会真正走向灭亡。

人性升华与沉沦并不在诸如此类的事实范围中：在战场上和会议大厅中所发生的一切是无关紧要的——世界历史是在人类心灵和精神中发生演变起来的。

希腊一词仍然具有地理、政治和国家的含义，但今天现实中的希腊精神存在何方呢？

美国强大而富饶，但美国之魂灵何在？

必须强调的是，这里并不涉及这个或那个国家，而是涉及到欧洲这个完整的统一体。它是地球的一部分，几千年来，涌现出永不干涸的美和智慧的源泉。那时的欧洲以其精神统治着世界，而今放弃这种精神和统治，也就意味着为了占据其他微不足道的统治地位，而撕裂自己整体的一部分。这一事实似乎被欧洲的居民遗忘了：生长在地球上的人，是带着灵魂被抛到这个世界上来，尽管人还很愚蠢且不完美，但人不是起源于猴子，人，只能是上帝的子民。

亚 当[1]

奥顿 著

李伯杰 译

艺术这个事实，人类与之关系如何？

人类将被后来人体验，被评价为最深刻地表现了人类所处的那个时代，被理解为与时代密不可分的统一体。人类用拾人牙慧的历史感的标准作为楔子，嵌入艺术与人类当中以区分二者。——就这样，置一切后世的批评于不顾，人类的艺术作为人类在当代和未来世界中自由的，神的，形而上的尺度，在无意识和虔诚之中从容不迫地成长起来。

人类用尽全力，使尽所有柔劲，把有才能的人从自己中间拉出来，抛向高处，抛得离众人共有的神更近，以便天才们在神的光辉和人的追求之间斡旋。天才们所知道的不是别的，只是借助于偶像，满怀谦卑的惊愕祈祷，乞求得到他们的善，他们的罪。其结果便是神对大师们的魔力，更常见的是对大师们作品的神奇力量，被笃信不疑。

西方人有意识或无意识地把神性塞进有限的人欲之中，雕

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*, Herausgegeben von Otto F. Best, Philipp Reclam jun. Strttgart, 1982。奥顿(Karl Otten, 1889—1963)，著名表现主义诗人。

塑还要在多大程度上把西方人引向偶像崇拜呢？

雕塑品究竟能在多大程度上把背弃艺术的浪子寻本溯源，带回到尚未启示的，物质达不到的上帝那里去呢？

艺术家究竟能在多大程度上借着神的气息的力量，重新创世，使得他的作品离上帝的距离与离人的距离相当，使他的作品在这个星球上彼岸的体验中，离这二者一样远呢？

无论何人都缺少一个具有说服力和震撼世界的体验所具有的令人不得不信服的伟大：对此，最喧闹的战场上的喊杀声、抗议声不绝的表现主义者们最聪明的宣言，也是搪塞不过去的。

然而，战争震撼了每一个世界，当然也包括艺术家的世界！

印象主义的文化在表现主义中本来已经找到了一个完美的变奏，而战争则倾覆并埋葬了印象主义的文化；因为这种文化煞有介事地装出一副上帝和精神的样子，宣称，凡只可意会的东西、授予人以简单明了的表达形式的东西，皆剥夺了人的形式、意志和对责任的信念，其程度比其他事物有过之而无不及。

对个人责任的信念包括：

一部分是对正存在着的世界的责任。

一部分是对并不改变自身和世界的，主动的被动论者的责任。

这个裂缝开始批判地升华自己。但是，无论宁静、热心，还是回复到方法上的力量，都不存在。

战争，是它自身衰落的、震撼世界的体验。

对这件骇人听闻的可怖事件，人人还都有着深刻而迟钝的印象。

被放逐的灵魂们看到这个景象，惊恐万状地失声呼喊，它们或呻吟哭泣，或咆哮怒吼。

一筹莫展，纵情狂欢，以使自己飘飘然忘记一切。这就是这

个时代中被过度强调的精神上的特点。这个时代不同于以往任何一个时代,它不住地颁布法令;同时却又号召革命,它不断地预言,给强大的表现筑起隔音墙,但是它没有力量把转瞬即逝的、物质化了的不稳定性的、唯物主义——客观性的即兴创作的印象混淆起来。

短暂性已经不再只是譬喻,而是事实,是一切生命的秩序、伦理、目的和内容。

表现主义不是新形式,而是没有信仰的人绝望的表露。这些人极力渲染他们的主观感受,为的是惶恐地、卑躬屈膝地盖过末日审判的声音而苟且偷安。希望犹如一个新人的新的魂灵的萌芽,溃散成无数小块,但乃预示着一个更好的未来。

即便我们——既弱智又健忘的人们——愿意,我们也不可能再忘情于构想画面效果、动感、情绪和大胆的透视的计划了,不可能再满足于究其实质是印象主义人士的物质的绘画艺术!

战争是大规模的群体实施暴力的人们的体验。

而个人的体验则是上帝!

战争和毁灭,如像受制约的人们对着自然和上帝无限的善喧嚣不已,带着它们所有的原因和制造它们的人,一同沉沦下去。倘若单个的人能够得以以这种方式来体验上帝,那末上帝也将重又对民众显现它自己。

而如今,个人不与上帝同在,上帝也不见容于大众中的各色人等。但是在过去在伟大而永恒的艺术一部部的作品当中,神的光泽和被信仰着惊愕所赞颂的心灵一直是存在着的。

如是,艺术家与作品之间的裂隙还会延续下去。

假如这一个或那一个人,置身于令人胆寒的谦卑和孤独之中,奋力赎罪而因此得以克服了这个分裂,即便如此也不会有一个音响,一声叹息和一个握手会传到广大没有解脱的人群那里,

他们还隐隐约约惦念着一个并不是由上帝，而是由物质强加给他们的可怕的事件，在这个模糊的印象中流血、消沉。

所以，绘画艺术的这一种形式不可能战胜另一种，甚至是更劣等的形式。因为那里没有经过一场较量。那貌似较量的东西，只是对位移这个要素的捍卫，只是倾诉衷肠，表示一切要以像光和阴影、客体和主体这样的问题为转移，表示在其后要那个永不衰竭的、创造着的、无意识的、被永恒而神圣的目标转向人类的文化，驻扎在广袤的静寂中。

但如今，我们每日每时都知道，都在体验这个事实，即在这后面并没有那个模糊的印象可以适宜于任何一个摇摆不定的杂多。杂多——痉挛着，以令人反感的方式而吸引着人们——可以适应任何一个事物，一个人，一个种姓或氏族，只需要把自己的声音出借给这个事物便万事大吉了。这个现象摆出一副永不衰竭的充实的印象。它已经被超越了，其他互相残杀的各种新的印象光彩夺目，使它黯然失色，以致谈论矛盾与差异者大有人在，而印象主义的总体论则无人问津。

这一切带着所有对重大的体验、历史大事，回想美的传统和残余下来的昔日的雄风的缅怀，在我们的脚下陷落。这些事件悲悲戚戚，继浪漫主义的回光返照之后，又使我们在文明的天堂中感叹不已。时至今日，我们已是忘不了，抹不掉过去的记忆，这一切是怎样取决于个人的、精神的危险，取决于个人在其体验上帝时虔诚的程度及体验的强度，取决于他抗拒一切诱惑、坚信历经磨难的真理的力量！

我们要的不是新的艺术，新的诗，新的精神，我们要的是新的人！

就一个人可以被置于适度的统治下的范围而言，这个新的人既不比我们大，也不比我们小，既不与众不同，亦不与众雷同。

他既非可比较的,亦非不可界说的。他将只是人而已!

凡是人理所应当得到的,他将听任人得到之,凡是一个事物所有的一切,他将给予这个事物,凡是属于动物的,他也将给予这个动物。

他将创造的关系,既不是有说服力的,也不是慷慨激昂的,既不拆散也不撮合任何事物。

一切生存着的东西,既掌握着自己,而同时又在上帝的手心里。

他既不神圣,也不邪恶,既不公正,亦非不公正。

他在静静地等待,等待着他的死亡的深渊,等待着时间的实现,等待着繁星坠落,死者复生。

但是现在既没有空间,也没有时间,没有人来等待这一切。

因而我们将体验不到这个人。

我们永远不会体验到他。

他将会体验他自己。

他将不会把自己编成程序,他不会喊叫.也不会指点他的信徒,或需要隐匿自己。

物质的充溢发出雷鸣般的轰响,但也撞不开永恒的大门。

精神的充实一举手,却于谈笑间就开启了大门。

然而,因为还存在着不安与动荡,存在着谎言和蠢话的喧嚣,人的生成这件伟业将会默默地在母腹中萌生成长,准备着离虚空的灵魂和噪音充斥的耳朵而去。

就如同沙漠中海市蜃楼引起的痛苦的幻觉一样,伟大的艺术将从古代遥远、虔诚的画家和雕塑家及大教堂神圣的特征中,升腾起来,冥冥中飞向极少数人。我们则将就木于单人坟或万人冢中,看不到福祉的拯救。

艺术家凭着神圣精神的财力,把他的全部力量和最后的义

务，从堕落、滥用和欺诈中抽出来：遗传下来的、淫欲的、投机的东西，一而再，再而三地毁灭着，讥笑着，从我们迷途的羔羊身上不断地对单纯的信仰发出抗议，实施报复，无限夸大之。

立足之地尚在，臂膀对必须加以驱除的痛苦张开。

上帝在一旁，在未知的星球上总理着一切，他存在于为我们所不知，或为我们所憎恨的民族之中。

而我们永远不会是一个未知的星球，不会是一个未知的民族。



写在前面的话[①]

布拉斯　著

李伯杰　译

坦荡荡作一个目光犀利的认识者——这是一个理想，而对于怀疑人类认识确有保证及认识的眼界的人，这个理想却没有任何信服力；它也不可能被当作终极真理而受到珍重；但它却具有（在最坏的情况下总是如此）当今最丰富的美和活力，可令当今真理的怀疑者及后来的歌颂混乱淫欲的人心满意足，这就是今天的信仰（在最坏的情况下）。

一身兼诗人和认识者二任：下一个世纪的抒情诗人将是这样。

正因为他诚信，他有意识，有一事他在梦里也不能忘却：他并不总是天使，不总是原古的存在，并不总是飘忽不定，远离日常生活（而是有如地球巨大的洲和洋托举着他一样）。这事常存于他的音律中：生活的平庸，恶俗，日复一日的日常生活，毫无情趣，愚笨呆痴，辱耻而卑贱，这一切他全都一清二楚。未来的抒

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*, Herausgegeben von Otto F. Best, Philipp Reclam jun, Stuttgart, 1982。布拉斯（Ernst Blass, 1890—1939），著名表现主义诗人。

情诗人的音律不会是“纯净的”，也不会是“发自内心深处”。他将不仅仅是个有创造力的元造物，而是洞察一切的人。他承认人们有时的确被陷在日常之中不能自拔，他在崇高化的过程中得知，人并不总是崇高的。事情就是这样。而承认这一点，对于他又将意味更上了一层楼。

因为他拥护诚实正直，所以这对于他会是更上一层楼。（抒情诗人会发现：混乱被一步步荡涤干净。这个进步——如果有这样一个进步存在的话——必定是虚构出来的。这样的进步是为着真而从美的原理中走出来的。）

下一个时代的抒情诗人是不会为自己而羞愧的。

他也不会为他的梦幻心境而羞惭。不过他的梦与不太开化的人的梦大不一样，不可同日而语；不太开化者，也就是说：疲于奔命的、大都市中的人，任什么都急于批判，任什么都不当回事。只有作为飘泊天使萦回在梦里时，他才清楚他是以某某先生的身份生活在地球上——因此忍受尘世间许多不快的事。只要他还在吟诗，他是不希望撒谎的。

他那种抒情诗被称为“发达的”抒情诗；这个名称出自一个大师。此人讲授所有这一切事物，是他为欧洲创造了这个说法；他就是——阿尔弗雷德·克尔。说“发达的”抒情诗，并非由于诗里有大城市的情调气氛，而是由于诗里那种批判、欢畅、好斗的存在心境所致。

新的诗人（他熟识日常生活，看透了生活的丑恶）将对艺术家的创造持怀疑态度，只要这种创造缺少批判性的话，——尽管如此，他还是会唱出一支旋律……

因为酷爱真理的缘故，他的诗因此将展现许多没有旋律的诗行，——即使如此，他的诗仍不失为诗，不失为美和力度四溢的诗，这种美和力度都是出自一个向往着诚实的伟大意志。他将给予人类某种东西，某种如库特·希勒所说的，“在钢铁和如花的中音提琴之间”闪烁的东西。

总而言之：未来的抒情诗人是批判性的。他不会压制自己心中对梦幻的激情。只是在梦里，他才会有澄清此岸事物的诚挚的意志，才不会否定日常生活。这种诚挚将会是最深沉的美。

未来的抒情诗人，如刚才所述，也将塑造日常生活，但却决不是以日常生活的方式塑造！他将不会只是描绘世界都市，但却是以世界都市的方式描绘……

倘若他的水准还没有超出具有巴普[1]先生智力级别的研究艺术的大学讲师，假如大小报纸上间或还有此类思想冒出来，即蠢笨及妒嫉，应当通过意志转化成一个新的、综合的虔诚祈祷——这样，抒情诗人将由于这种虔诚心态而已经得到“羔羊般虔诚”的温柔称呼。

抒情诗人自己心中将充满虔敬，但不是怨天尤人的，或狂热的虔敬，而是一种怀疑论的虔敬。它如鸿毛般轻巧，高度发达，极其好斗，具有舞蹈、认识和敏捷的特点。

---

[1] 尤利乌斯·巴普(1880—1955)作家、剧评家。——原注

名词与动词[1]

——诗学笔记

魏菲尔　著

高小强　译

一

诗歌语词的价值在于它的联想的潜能。

如果说，率直就意味着诗歌语词的死亡的话，那么，同样的率直却构成了散文的生命。

散文语词只包含有一种想象，它具有许多语法上、句法上的修辞手段，以使自己同其他想象联系起来。诗歌语词便是这个联系本身。

在散文中，强调的执行者是名词。“他是乡村医生，住在上法尔茨（Oberpfalz）的一个小村庄里。”在朗读中同样也重读名词。

在诗歌中，强调的执行者是动词。这种区分自然被夸大了许多，可是唯有通过夸张，才能更清晰地表现本质。

---

① 译自：*Theorie des Expressionismus*，Herausgegeben von Otto F. Best，Philipp Reclam jun. Stuttgart，1982。魏菲尔（Franz Werfel，1890—1945），著名表现主义诗人。

诗歌中的名词含蓄、耐人联想,具有象征的性质。它是一个听任读者把自身由于诗人所遣用的动词而唤起的幻景注入其内的容器。

“设若冬天,我何从获取?”

这里的冬天具有多重意义。并且恰恰就在这多重意义中包含了它动人心魄的具体的意义。具体并不就意味着感官上的清楚易懂,而是具有最大程度上的联想性。它拥有比它自身大得多的领域。诗歌的名词是奥妙的,它富有内在多重意义的超清晰性,它甚至还可以起到减弱诗歌的神秘色彩的作用。

在诗歌朗诵中不重读名词。

诗歌的动词在明确之上,具有超确定性,并且决不见容于读者。因为诗歌动词是激情和行为的执行者。它不是行动的表达,而就是这个行动本身(或许这就是在诗歌中极少见到间接性的动词派生的名词与过去式的原因吧)。诗歌动词具有清晰的感官幻景,同时又被极度夸张。似乎它显示出的总是紧咬的牙关,或者按住心口的手。

“旗帜猎猎迎风。”

诗歌的动词,在行动中富于战斗性,在痛苦中表现备受折磨,但是始终是如歌的,或者狂热的。

一位优秀的朗诵者在朗读诗歌时几乎总是把全部的重音落在动词上。这是因为动词是诗的动态调节要素,是诗的速度节奏和力度体现,同时还是诗歌的最高真实性。

在语言比喻的天地里,其光芒照射在事物之上。而在诗歌比喻的天地里,其光芒却只投射于行动、意志或者事物的指向,至少投射于它们彼此之间。事物本身却若隐若现地隐在了暗影之中。

在梦的世界里比喻也没有什么不同。就我们经历的梦而

言，在梦中比起我们在醒觉时还要深层，同时我们甚至远远地高居在睡梦之上。在梦中我们感到了比起我们本身还要纯粹的生物的体验方式。梦中的事物就其形式而言是简单化的，就其意义而言却是多元化的。它们似乎是采取了抽象化的途径，从而成就了生命的最高真实，成为了象征的意义，斯特林堡在他的《梦的游戏》中令人信服地表明了这一点。一种舞台装饰背景变换成了许多无常变化的意义。——通向舞台的门变为了通向律师事务所办事处的门，最终变成了通向神秘本身之门。唯一永恒的是：人们总是期待在门前。

作为教堂背景的管风琴变成了芬戈尔（Fingal）洞穴中的玄武岩石柱；唯一保留住的便是管风琴所奏出的苦难人类的呜咽与阵阵风声。

在梦与诗的意境中，在绝对之意境中，的确只存在着事件，事物却以譬喻的描述及哀诉的方式被撤回。

二

仅就上述不完全的阐释，我们已经明白了，时间与空间在诗中的体验方式完全不同于通常的体验方式。

诗的时间似非而是。它一动不动地流动，踏步不前地走动，一直抵达它的终端。它是持续的混乱。这里也存活着做梦者的魔力，做梦者完全不能够活动，却经历了发生的事。时间通常的经历方式具有决定性的条件，常规时间就是一场冒险，尽管存在着希望、猜测、恐惧以及推论，但是常规时间通过意识投下的，由时间的表面所承受的仅仅是陌生的、未预料到的事件。常规时间依据它的本质是不可预见的。它即是未来。然而对于诗人和做梦者较高层次的意识来讲，未来的事物在它尚未出现时就已

经成为了过去。这与因果关系的较高级智慧的判断力全然无关，做梦者和诗人在这里获得了神的象征的想象，这种象征在神学上称为“上帝的无时不在”。——事物的先后秩序依照另一种法则相互渗透，人们可以比较地想象两只彼此相对调整的脚所迈出的步子。

生活中存在着一种罕见的现象，在某个时刻人会突然闪电般地掠过“这事我经历过”这样虚假的知觉。然而这类现象却长久地徘徊于做梦者和诗人的心灵当中，不再离去。诗歌中时间的流逝，时间尚未流动便已成为了事实。时间决不允许希望的存在，并且希望倘若一经说出，则已经明白：希望是实现还是不实现。全部的诗意的内省忧郁都是源于这种超验的知识（喜悦亦是忧郁）。正常的意识，其层次愈深，含蕴愈广，故只能是或然性的意识；然而诗人的意识则是层次愈高，含蕴愈广，所以是必然性的意识。现实的规则便是，或然性，同时却大大地违反了艺术的法则，必然性才是艺术的价值尺度。

诗歌中的行动、事件都是一个持续的过程，几乎就是一场永恒的投入，一只永远不知疲惫地奔跑着的兔子。其标志在我看来就体现在动词分词的应用风格上。

分词这一最具有浓郁诗意的动词形式，它是对事件发展过程的肯定，是诗人投身于无情而令事件无穷尽的瞬间。在实际功效方面分词也远远地超过了不定式，因为它一直是行动型、支配型，它总是攫住某些事物，并以炽烈的热情簇拥着它们。与此相反，不定式却是概念化的，就好比一位苍白的理论家在关键的时刻他退缩了。分词最适宜表达醉态、狂态和极度兴奋，以及与这些极端相反的紧张气氛，而且在表达之中它总是伴随有女性的果敢、热忱的声调。

我因此想起了瓦格纳（Wagner）有关伊索尔登（Isolden）殉

情的那段文字(几乎近于滑稽地)排列着一个紧挨一个的分词。

我要再从拉斯克(Lasker)学生的诗中举出一句非常漂亮的诗。

> 并且我的渴望,渴望着去献身。
> (Und meine Sehnsucht,hingegebene.)

这里特别有意识地选择了渴望(Sehnsucht)这一苍白、无力、沮丧的名词,而把极度的热忱落在了分词上:去献身!(hingegebene!)[①]而且通过名词化与后置的手法,两者都令人想起了绝妙的古希腊罗马的文法,将意境强化到了狂热的程度。

献身在这里并没有结束,也决没有爱情的实现,而是伴随着难以忍受的忧郁,它几乎要去吻一位沉睡者的唇,只为了继续地关照恩底弥昂,便永恒地处在献身的E-音素中。

为了方便理解有必要就几个诗歌术语作些解释。E-音素意思是全部平原(alles Ebene),全部的向着遥远延伸的无边无际的表面。这个E有着一位正恋爱着的侯爵夫人渴望的、痴痴的、但又要隐匿心思的目光:平原(Ebene),雾(Nebel),永恒的(ewig),烦恼的(elend),雪(Schnee),空旷(Leere),渴望(Sehnsucht),心灵(Seele)。这一切都被归入了无穷尽!

在所引用的诗中,恰恰绝妙地包含了全部的这类意义。5个E-音素发生了联系,而且以分词形式,在痴痴爱恋的目光中聚合在了一起。

Sehnsucht,hingegebene.(渴望,去献身。)

谐韵词Ebene(平原),颤抖的人儿的不绝的目光(endloser

---

① 仅一个词便构成了神圣的主旋律声部。——原注

Blick bebenden Mundes)隐秘地一同飘逸。

在这里分词的使命表现得非常清楚,就是让短暂成为永恒。

三

诗的空间是立体呈现的,全部的要点之间,所有的个体之间都有着联系。即是说诗中的每一种联想都与其余全部联想发生关系。一首诗要称得上完美,那么它的任何部分都不得没有相对应的部分,它的任何一个词的触角都不得延空。诗的空间具有绝对的限制性。

我自然明白,仅以这个合理化的公式还没有说出任何的奥秘。我们还得将诗的空间比作一个能发出巨大的回响声的门厅,或者比作大教堂的厅堂,在那里的每一阵簌簌声响,每一个影子,每一个形象及器具都有着自身的反响。诗的空间的价值正在于它富裕的贫乏,它的形象的丰韵的羸弱。就如同在诗歌名词那里的晦暗、神秘、含蓄一样,诗的空间的客体似乎也得温馨地抗拒一时的飞逝,这就好比教堂的晦暗得避开欢乐人群的斑斓色彩以及激昂欢歌。

那么,一首对事物明确、直率陈述的诗,它的空间又是怎样的呢?时间或许在被陈述的事物中得意洋洋地结束了它的活动。一个这样的空间是不完整的,因为它没有遵守关系法则,支解了客体(这也就是 F. W 的诗中常常发生的情形)。这里存在着感情上做作的深刻的危机,存在着深深的失落感。如果由语言编织的网本身不保持在超验逻辑的稳定态中并取得平衡,那么一根接一根的线索就会迅速地反弹回来,由此而产生的骚乱便开始自我猜疑,最终就如同所有的自我猜疑一样必然导致对外呼吁、攻击的结果。

极端的弊病就是那些空话连篇的恶劣文字，它们不具有丝毫的诗意，全然是用毫无联想力的围墙建构起的空间。

历来的抒情诗的变革（如果不存在其他的因素的话）都无一不涉及到脱离或者再现诗节。如果把这个推断作为前提，那么这个前提永远也不会正确，因为它指的只是“传统的结构”。自由诗相对于四行诗，四行诗亦相对于自由诗，总是都在不断地创新。但是，无论是否遭到否定，或者受到欢迎，这种传统的诗节始终都没有为更适宜的、更具有普遍影响的形式所完全取代，因此它也算得上是幸运。历来的变革，抒情诗的变革也不例外地尽皆起因于专断，而决非生物天才创造的必然性。这个推断也是不真实的，就如同素食的泛神论者所以为的那样，人们最好在露天朝拜上帝。没有教堂的礼拜岂不是怪论。上帝为了显现就得变作人。这个界限就是上帝启示的条件。

我相信将会产生一种新的诗节的诗，这种诗将从至今繁琐的对称结构中完全解放出来；但同时也将杜绝那种产生于晦暗矛盾性的，对自身尚无法证实的，还可能永远是别的什么的，不可置换的偶然性的创新。荷尔德林（在赞美诗中），爱伦·坡，以及斯温伯恩（Swinburne）已经预见到在现代文学中的这种诗节的诗。

趋于艺术的灵魂，趋于灵魂的意志[①]

海尼克　著

徐菲　译

把表现主义视为生理疾病的时代已死了。这一艺术的灵魂还活着，因为，这灵魂是新型艺术的创造之母。所有的运动都是从精神上起始，并通过表达的力量来赐予它可见的形象，这力量就是节律，它犹如滚滚而来的一切。

新型的艺术觉醒了。它是新人的初阶。这新人——目前在人类中尚只是一部分——已懂得用灵魂去感受。如今，人们只是用眼睛看。如今，人们通过感官去接近灵魂，一旦没有找到灵魂，他们就大惊失措。感官是瞎的、聋的。新人找到了灵魂，并用这灵魂来感受艺术。他们置身于运动，自己成为运动，以此来描绘不可言传的运动。他们将自己置身于这种明确意识到的感受中。观看的眼睛不过是观望感的同类物。

以前，艺术家们依赖于物，如今他们拒斥物，蔑视这些东西。他刻画自己——自己，世界的一员，他的形象位于作品的中央。新型艺术带领我们走向自己。它是走向心灵之路。

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*，Herausgegeben von Otto F. Best，Philipp Reclam jun. Stuttgart，1982。海尼克（Kurt Heynicke，1891—1985），著名作家。

市民在灵魂面前瑟缩，因为灵魂扼杀了他们的微笑。市民害怕那种要求得到灵魂的艺术。所以，他们便跟着自然叫嚷。可是，自然对其主人们卑躬屈膝，嘲笑一心模仿事件的人，嘲笑还没有找到运动的模仿者。并非自然给出了运动，而是运动创造了自然。要找到灵魂并非轻而易举，因为灵魂是永恒的。不过，在我们之中耸立着艺术。我们只需把自己置入永恒。

揭示灵魂的世纪已经来临。大地还在激情日益增长着的体现下抽动，然而，这样一种见解正冲向愈来愈多的人：我们需要这样的呼喊，要更多的灵魂！我们必须重新发现灵魂。灵魂才是最高的统治力量。

我们渴求灵魂的新的宗教，不要教条，不要法则，只要感受。

基督已经成了教会，所以他不灵了。

我们必须建立灵魂的领导地位。它不向外人公开。它没有表情，它是无需名称的土地中最沉静的。因为它在静中起作用。灵魂没有有声的语言，它只有感受的颤动，思想的沉寂和自我的流露，只有力量和巨大的激情的流露，这流露纯净得像所有精神的创造的激情，而所有的精神正是灵魂的一部分。

灵魂的共同性是一个海洋，它撞击着死海岸，并愈来愈多地把岸上的东西卷入它那无限的蓝色循环。

灵魂的共同性不等于普遍性，只是，从灵魂的不可见的特殊中涌出一股力，一股寻求之力，一种随这股力而苏醒的渴慕，汇入了普遍。

每个人都可以进入这灵魂的循环，唯一必要的是有灵魂意志(wille zur Seele)。

灵魂想要神圣化。肉体的表达应由灵魂来丰富。新的灵魂之力具有一种灵魂的生殖性能的可能性，整个世界将会认识到这一点。诞生的母体乃是上帝的心流，它贯注于人的灵魂，上帝

的心流就是:爱。

一切感性的东西都是比喻,比喻必须贯注灵魂。

我们仍在古老的路上跋涉,但我们找到了新路。

我们要走新路,以使我们完美。



机器之歌[1]

恽格尔　著

蒋芒　译

昨晚，在我居住的东区沿着僻静的街道散步时，我看到了一幅孤独幽暗的画面。一架装有隔栅的地下室窗户露出了机房的一角，里面无人看守，轮轴在高亢飞转。窗口里呼出一阵阵烘热的油气，一股稳定而有节制的强音轻如豹蹄，伴随着如黑色猫毫跳跃的颤抖，悦耳动听，空气中飘荡着钢铁的轻轻哨声——这一切有些叫人昏昏欲睡，同时又令人十分振奋。此时，我又体验到了人们在飞机发动后的那种感受，握紧拳的拳头把加速杆向前推进，顿时，一种欲飞离地面的强大势力发出了一阵响过一阵的恐怖尖叫，或夜晚，当人们朝广阔的大地向下俯冲时，高炉烟囱燃烧的火焰划破了黑暗，而在疾速的运动中，如情绪没有进入工作状态，那就丝毫来不及表露。在高高的云端上，又深深陷在明亮的机堂中，当银色的翅膀和铁皮的翼肋喷吐出汹涌的力量，一种骄傲而又痛心的感觉扣住了我们——无论是我们坐在珠光闪烁的豪华机舱里或还是屏气瞄准敌人——这是紧要关头的

---

[1] 恽格尔(Ernst Jünger，1895—1998)，译自 *Das abenteuertliche Herz*，Frankfurt/Main 1928。

感觉。

对于这种紧要关头,很难加以概括,因为孤独是它的条件,并且由于我们时代的集体特性,它显得更为模糊。然而今天,每个人都拥有他不可组合 (Sans phrase)的和单独的位置,无论他是站在锅炉房的火焰旁,或是钻进负责思想的领域。这个博大的过程是靠人们想着无法逃避它以及他的时代已经找到他而得以维持的。至于在他的位置上他将遭遇到什么,这很难描述,或许像秘密的宗教仪式里那种仅仅是普遍的感觉,仿佛是空气在逐渐变得更加炽热。如果说尼采吃惊为什么劳动者不离开他们的岗位,那么他是误把软弱的解决方法当作有力的措施了。劳动者身上不存有逃避,这本身就属于紧要关头的标志。他或许会产生这种愿望,但执行起来又是物质性的,如生死由不得自己。由此,我们的现实失去了那种语言,夸口的士兵希望用它来驾驭我们这个现实。在诸如 Sommeschtacht 这样的过程里,进攻曾是一种休养,一种愉快的行动。

知识的钢质长带一环扣一环,一片连一片,在人的操纵下,它的工作显露出勃勃的盎然生机。于是,它就像黑夜里天空划出的龙形怪物似的闪电,迅疾延伸到众多的江海陆地。它一方面温柔驯服能为小孩所驾驭,另一方面它吐出的火焰能使百姓云集的城市化为灰烬。然而有那么一些时候,机器的歌声,电流的轻轻哼唱,涡轮机在急流中发出的震颤以及马达的爆破音,使我们充满了如获胜利后的更为深切的骄傲。

语言的更新[1]

米伦多夫 著

高小强 译

在不到25年的时间里，欧洲人口就猛增了三倍，因而，在革命来临之前，在这里或那里的无产阶级严酷的专政之前，大众就成了文化的全部统辖因素。我们知道，与马克思的见解相反，大众本身不能够能动地创造文化。文化的创造过程或许就是悄然无声地进行着的，以无可估量的因素作动力，或者向前推进，或者受到阻滞，或者被促进，或者推向一边。正形成着的思想总是由个别的人承受着，由个别的人在大地母亲、大众之中，在秘密的结合之中加以实现的。思想与大众必须结为一对密不可分的伴侣。我们正处在一个转折点上，又一个时代将宣告结束。那预示着将要来临的事件显得如此空前的神秘、闻所未闻和不可想象，这就是——无产阶级的解放！它将导向一个崭新的历史阶段，第三次重新赋予最低阶层以平等的权力。人类将为之颤抖。或许人们会对这帮可怕的群氓的降临表示愤怒，抱以轻蔑，把他们比作铺天盖地、席卷而来的蝗虫——他们将无可阻挡，叫

---

① 译自 *Theorie des Expressionismus*, Herausgegeben von Otto F. Best, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1982。米伦多夫(Carlo Mierendorff, 1897—1943)，著名表现主义诗人。

喊、惊愕也无济于事,他们已不可遏制。人们已毫无办法。愚蠢的断言,说什么,一伙暴徒野心勃勃的煽动是在作一场赌赛,在赌赛中其能动力蕴藏极深,规定有一条法则,从无休止的限制和紧固中求得发展。不定型的大众以坚韧不拔的精神滚滚向前。他们不甘于默默无闻,要转入觉悟的进程。这不是——已经说过——一个全新的因素的突然产生。正是大众使我们的文化独具特色,大众决定了文化的风格、构成文化的核心;他们永远是一个可怕的实体,他们不仅在巨大的程度上,而且更从全部的种类上强求救济和掠夺。以大众面目出现的人强迫生存加速运转,没收工厂、铁路、土地,要求电气速度——强求这一切(因而在很大程度上重新孕育了这些人)。通过对生存的截止目前的要求,并几乎成为创造者的人,如今在其领域内再也不向着获得认可的方向前进一步了。

在这大群的进军队伍中,那些刚从长长的、发出隆隆声的矿井机车里冲将出来的人,除了"他们的事业"则一无所有。他们不是因为受到口号的感召,而是受着自身本能的支配,被神秘的命令鬼差神遣,永远地进军、进军、进军,而全然不顾向左还是向右——他们将或者飞黄腾达,或者一败涂地,即是说将令地球向着另一条轨道运转。然而军队按照地图作出周密计划,迅速地占领王国版图;与漫无目标、罪恶地践踏这些地区是有着绝对的差别的。沿途无论是他人的呈奉之物,还是任何其他的眼见之物统统地被夺为己有。无论怎样的重铸,反正它的面貌已大为改观。再也用不着多说了。有谁能够承受那过去的、全部真实的、呈古铜色的、沉重的文件,而不是在任何惬意的 5 年内收集的小玩意;有谁能确实地认识过去成就的价值,而不是以愚蠢为半径把自己划入洋洋自得于过去的、极其狭隘的圈子内——这号人对他的过去自然会大吹特吹,殊不知却严重地阻碍了他往

前迈进的步子。然而，所不同的却是，来自于天性的压力却迫使他站到了那一边，没有人在一出生后，其预感和生活方式就隶属于那一边，导源于最深层的内在信念的严词训斥，为不可动摇的信仰所引导，放弃一切的命令。这种逃避就是奉献。假若没有这些投诚者，革命便不会成功。而且也只有这样，革命才能真正地超然于工资斗争之上。阶级斗争——在显明的现实中的毅然的抉择——就是好。我们不比鲁道夫·斯坦纳[①]可作诗意般地退却；我们也极少喜欢好巴结的知识分子作出的匆匆的报价姿态。如果存在着过错的话，那么就是他们不反抗的过错。人们对于他们不感兴趣，在一次冲锋之后，他们从小小的洞穴里爬出来，为了成为惬意的牺牲者。人们为此献身——即是说完全彻底的献身，或许他们不同意此说；可是反正他们已再不会垂涎于葡萄干了。

饥饿作为历次革命的最大帮凶，如果某一天被消除，而那些极端的琐事也不再强行耗散人的精力，并且全部的来自于习惯、或者由于倦怠以及过度的紧张而产生的现象都被稳定下来——在如此的寂点之上，人们才加倍清楚地感到，在头顶上挥舞着的那条鞭子：思想，是何等的强有力，何等的持久。

俄国革命处于危机关头之日，正是必须作出是否能吸收知识分子参加革命工作的决断之时。整个知识阶层还进一步地包括那群将要参与到社会的各个方面的全面情况的掌握者、富有经验的行家、地图译员、领港员等等。资本主义社会的资产阶级占去了地利，他们站在小山之上有着开阔的视野，与平地里钻出的冒犯者作针锋相对的斗争。他们把握了事物的内在联系，借

---

① 鲁道夫·斯坦纳(1861—1925)，奥地利科学家、艺术家、人智学的创始人。——译注

助类比推论的历史材料,创造了压倒的优势。在这里与手无寸铁的人们对峙的是一架力量高度集中、极为精确的机器。人们不可能与之斗争,要么认输,要么惨遭杀戮。于是欲将革命进行到底,取得成功以及保持其活力的问题俨然成了思想传播的问题。而且也就成了领袖集团的问题。伟大领袖神秘的个人魅力,原动力与反应力间的摆动替换,完全仪器化了的自然以及激励人们的积极性,甘冒一切风险,即使是不公正的处罚,甚至处死也在所不辞。超人的魅力正是上天的一份馈赠。是时代造就民众领袖。然而调查领袖人物作用的可能性,必须得作些别的方面的考虑:平整场地,开通阡陌。

一场源于要求而兴起的革命用不了四个星期便能认清。但是,那种荒诞无稽之谈,煞有介事地宣告,一个极其糟糕的社会秩序一下子就自己转向了理想的社会秩序。这在理论上极其荒唐、不可置信。如果天真纯朴者与痴迷陶醉者对这些思想感到失望,那么这并不能算作亵渎红旗。相反那种一味地依赖这些思想,就像依赖巫术、或者一尊机器人,就实在是对红旗的亵渎了。一场深刻的变革也用不着四个星期,便会愈益令人们清楚地感觉到对大众的文化教养的忧虑。那时急需的就再也不是别的什么,而就是教育,大规模地对大众的教育。人,世界建筑的砖瓦。人——世界的开端。正是有了人,地球才发生了变化。团体不过是机构,一无所有。唯有集体才为人作准备,为社会主义,人类最初与最后的坚实的停泊地作准备。按照卢梭的观点,构成人类社会的基础的就是人类全部的不幸,因而人类的得救只能通过对社会的拯救方能实现。

我们终究是要迈出这决定性的一步的。然而目前我们所面临的当务之急却不是别的,索性就是相互影响、彼此对话,无论何时何地都应当这样地去做,这就是我们全部的事务。人与人

之间要重新开始相互适应，相互大致地感受彼此陌生的天性。每一个人都应被纳入人际关系的网络之中，从今以后大家能够共同拟定计划一道生活。生活就是彼此的相互依存。没有人要摆脱在我们身边的陌生人之间比肩接踵的和谐，这和谐人们看不见、摸不着，对它一无所知。但它确实存在于我们的身边。

行为能够震撼世界，能够推动一切。行为不可超越。行为的助手是语词、语言、准备。行为是连接他人的唯一的桥梁，一座狭窄摇晃的桥梁。如果以言词抛出的套索套住的只是不明切的空洞之物，那就只能是白费功夫了。由炽热的心中发出的激情被杜绝于孤立之外，孤立包围了一切，屋顶下厚厚的隔墙把近在咫尺的我们分隔。对于人的价值而言，除了信念的尺度外，是否还存在别的更重要的尺度？影响支配他人的能力，让其焕发出自身的活力，或大或小。这种能力，在我看来，似乎比起那种完全依赖于自身的调整的最好的效能还要可靠，因为那种效能极少产生。语言是人类四分五裂的混乱状态以及拒不相互关照的生活的真实写照。上帝赐予的语言是唯一的不可损坏的强有力的纽带，它联结和汇集了所有的人。但是，语言却遭到人为的破坏。真实的巴比伦混乱就发生在上个世纪。在人类被分裂作15亿个个体的同时，分离出了成百上千的方言，这意味着什么呢？在那些全部的共同体都被终止，脱离派又分离出脱离派的地方，语言又将成为什么呢？1914年的大陆音乐会，是一场宏伟的独唱者的唧唧喳喳，没有交响乐。每一种逻辑判断都会有附和者，每一条标语口号有追随者，每个讲坛听得到喝彩之声。迷失于荒野，再也不存在最具影响的风格。人们赞赏这种多样化，但它却是一种混乱。在熙熙攘攘之中我们失去了昔日的友情，就如同是拣了芝麻丢了西瓜。人类整体被瓦解了。所有的个体都在忙碌的漩涡之中嚓嚓碰撞，就像石子在湍急的山涧中

相互磨损。冰碛碎石落到了一旁。人们执著于生存而竞相拥挤于都市。人活着两眼直视,彼此缄默,相互厌倦、陌生。因而愈益发展起了一种罕见的能力:用眼睛接受世界。而且人们早就以眼代耳了。因为人不可能与许多人接近,于是便一冲而过:摩肩接踵的行人深自缄默,电车上、市郊列车中相对无言,楼层上、楼道里亦是无话可说。如此人们又在哪里去养成彼此适应、相互亲密交往、互赠互受的能力呢? 什么时候(哦,稀有)演讲者还是站在小车顶篷上对大家讲话呢? 社论、缄默无声的符号语言早已排挤掉了这样的演讲者。语词成了图表。当一个人说"树"、"马"或者"天空"时——已不再有活物的闪光了。人们就只生活在画面之中,插图书页的欢娱,冗长影剧的叙事。然而一当下层人们,他们不仅强烈地要求受到重视,而且更强烈地要求参与一切的权力,当他们突然地涌入,无论如何是他们赋予了文化以特别的风格。他们,没有印刷品的阶级——在一次竞选中——只使用60个字的词汇,大概足够阅读一份传单。即是说,你们看到了两个方面:下层尚未中断好讲好说的传统;上层却已在印刷物中患上了狂热的舞蹈病。人们肆无忌惮地滥用语词,甚至将所有的新创词语都已用滥。革命与无休止的选举斗争、成百万的印数以及整日的饶舌都使语词退化。语词已变得空洞乏味,再也不能令人陶醉。我们是怎样地以纸取代了闪光的金子,我们的嘴发出的声音、弹出的唾沫再也不是硬朗朗、富有推敲的弹性、斩钉截铁的能言善辩了(莱文[①]的最富革命性的举动就是在慕尼黑只留下了一份报纸,而将其余的尽数查封。人们只得立足于自身与他人的交往。这是一次富有远见卓识的行动,是一次彻底的、有效的手术)。

---

① 当时慕尼黑的警察总长。——译注

然而，我们应当怎样利用语言这把钝刀，以实现塑造未来人类的目的呢？利用晨报上的行话，或者 five o'clock（5 分钟）的废话？当然不行。我们得继续前进。

诗人为这方面所做的努力，为什么遭到人们的厌恶、摈弃和嘲笑——或许是因为在诗人的眼中这了无止境的目标并不是那么临近，那么清晰。诗人在诗的每一行、每一句都泄露出了他们对于语词的那种非同寻常的崇敬和深深的敬畏。表现派筛选语言，不为别的，就为了对事物作出最恰当、最简洁、最明确的表达。语词本身就包含有一个事件发展过程的全部的能动性。这就是（如果人们看到了乌尔斯泰因[Ullstein]的肚子的话[1]）苦行；而不是消遣或者大脑癫狂。饥饿是一位精细的矿山测量工程师。这一代人的诗歌在表达着一代人的愤怒，这种愤怒就如同皮肤下面的肌肉跳动，把血和气都压入了薄壁的胃中，因而在这上面的察知几乎总是为愤怒轻易地阻断，并且总是重新充满新鲜活力地整体地挺立起来。

法国有他们的马拉梅[2]，阿波里耐[3]（即使他已经逝世），他还没有死。他们那时感受到的，不是别的，就是重新创造语词，为了更进一步的目标。我们所面临的这个任务也很紧迫。我们必须头脑清醒。今日诗歌作品中的语词可是不是增长过度，语词可不是——人们提出抗议——精巧纯粹的编织品，那么这里与编织品相对的要求又是什么呢？——人们考虑，是不是过去诗歌对四周海浪拍岸的荒凉岛屿不予关注，人们不愿意固守一

① 影射大众出版社的平均主义的强行制作。——原注

② 斯特凡·马拉梅（Stéphane Mallarmé，1842—1898），法国象征派诗人，诗歌翻译家。——译注

③ 纪尧姆·阿波里耐（Guillaume Apollinaire，1880—1918），法国介于象征主义与超现实主义之间的诗人，立体派最重要的创立者和实验者。——译注

座边缘堡垒?那就纯粹意味着边缘堡垒的自我保存或自我消失。人们在文艺沙龙中品尝诗歌,无疑地——文艺沙龙应该长存。文艺沙龙的意义及实践不在于诗歌。它应明确自己的职责:服务以及随之而来的统辖。它的目标是面向全体,而不是向着这个或那个磕头。语词,现在是时候了,要再次为人类的相互理解服务。这种服务是绝无止境的。诗人必须创造语言,并像维护维斯太[1]那样地维护神圣的馈赠,如同人们在化验室里的做法,为了用来交易和投入使用提炼硬金属和蒸馏用于慈善事业的血清。诗人创造永恒。伟大的事业已经开始,诗人应助他成功。要克服个人主义的态度、观点及方法,但是不可强迫进行。社会化也应讲求效益。那么应该借助于什么,以这个思想去竭力劝诱他人改变信仰,即使是这里或那里的零星的几个人呢?这个思想必须灌输进每个人的头脑之中;全体头脑都得经过思想的碾压。工具得依据它们自身的材料成型情况加以铭刻。这项任务就是:将那重要的道德思想贯穿于每一个人。人类将因此而成为一个集体,并且只存在一种语言。用不了多久,人们就能够向诗人提出用两种文体写作的要求,一种面向大众,另一种面向知识阶层(不过目前还不可以提出这个要求,因为条件尚不充分)。这不是意味着在设置新的障碍吗?或者在维护旧的事物(尽管这种辅助方式是源于较为深刻的认识)?甚而这种辅助方式或许也将遭到克服。唯有人存在,以及一种道德,一种语言。这不是在宣扬马基雅弗利主义的手段吗?思想道德产生了并与作为最初的行为,语言风俗密切相关。一位伟大的先驱早已在我们的前面提出了这种要求,并创立了这个设想。他

[1] 西方女灶神。——译注

就是约翰·阿莫斯·夸美纽斯[①]。只是他已魂归天堂，没有呆在地球上了。然而他的脸却始终向着世界，他要全体人类在奔向上帝的途中彼此相互联系起来。他看到了人类苦难的最深厚的根源，他讲："我们每个人的额头上都顶着该隐的标志。"伴随着时间推移，并为时间所强制的就是源于这种认识的最小细节：对事物简单性的愤怒。诗人同样也是这样表达的：因为对简单事物（这种宁静）的描写是较之描述混乱更加困难的事，这事是作为问题吸引住诗人，尝试着加以解决。然而这只是一种海市蜃楼。隐藏在它背后的才是较为重大的事物，而简单性正是为了取悦于它才存在的。一种崭新的语言的产生正是强有力地源于人类全部关系的简单性、自发性以及直率性的夸美纽斯原则；源于与未来的事物相协调、聚合的夸美纽斯原则；源于对天堂的修复和实现的夸美纽斯原则。这门新的语言就好比顷刻间从玄武岩采石场破石而出一般，为着一个伟大的目标：从根本上明确对一切事物的直接印象。为此，只依靠榜样的号召，或者光有思想的图景都不能成此大任。较为理想的行动是：引导人们向善，将全部的形象、全部的要求加以具体化。人们不会逃避世间的神圣讲道。站在讲坛上的演讲者以一种新的姿态，毫不退让的雄辩，猛烈而响亮地敲击人们的心灵。布下前哨，肩负重任。对此，还需要更进一步的说明吗？还需要坐在沙发榻上继续地闲聊吗？军团隆隆的脚步声已在远去，服务乃是诗人的最高使命。有谁还能够逃避得开。

---

① 约翰·阿莫斯·夸美妞斯（Johann Amos Comenius，捷语作 Jan Amos Komenský，1592—1670），捷克哲学家、教育学家；巴罗克普遍主义派的重要代表人物。——译注

何为古典艺术?[1]

黑克尔　著

邹进　译

就现象而言,所有的古典艺术成为稀世之宝的关键在于:创造诗意的技能与重大题材的完美结合。两者合则双美,离则两伤。但事实上两者都似乎可遇而不可求。毋庸置疑,一个能画好一捆芦笋、创造出一幅具有较高价值艺术作品的画家,却有可能画不好圣母玛利亚的画像。但应该承认的是,尽管从题材角度看,圣母玛利亚是高于一捆芦笋的,但问题似乎并非如此简单,还有一个不可忽视之点,即某画家能画好一捆芦笋却不能画好圣母玛利亚的原因,并不是因为他缺乏专业绘画的诸项条件,他完全具备这些条件,而是因为他缺乏作为一个内在的、高尚的、深邃的人的最重要条件。因此,使某画家画好圣母玛利亚肖像的,与其说是作为画家的技艺,不如说更多的是他的人格力量(当然,我们毫无否认他是画家之意),这的确是再简单不过的道理。据此,方能扭转偏见、杜绝空谈。古典艺术是最伟大的艺术天才与最重大题材(哪怕是重大的现实题材)相结合的幸运之

① 译自 T. Haecker: *Vergil, Vater des Abendlandes*, T. Auflage. Kösel Verlag, München 1952。

举,这是所有古典艺术的最重要的原则。从未有过创作者在一部古典艺术作品中自己虚构题材,相反,作为其领域的创作者和诗人,对他来说,现实被给予的现实题材的种种可能性都向他的创造自由纯然敞开。因此古典艺术在其自身之中消逝了对立而呈现和谐之美。古典艺术固守着自己的营垒,只有当她消亡时,这一切才将坍塌委地。然而,古典艺术并未消亡,事实上艺术总是在所谓古典主义和浪漫主义的两极之间摇摆不定。今天,传统的相对主义观念使浪漫主义仍保留着与古典主义对立的姿态。古典艺术混淆了历史(既成之现实)与现实(在之现实)的关系和双方的规定性。古典艺术将两者提到相同的地位而不加分别,甚至曲解了既成之现实与在之现实的本意。古典艺术不止是要退回到她应回归去之处:永恒的存在,而且要退回到迄今为止一直延续着的生成过程,这一生成过程还需延续多长时间,只有上帝知道。不仅如此,古典艺术还要退回到对本体论的矛盾律而言是不可重复的存在之初上去,而艺术本身(在者)却永恒地重复着。但是,在依然存在着的艺术中,是否还保留着某些或自然主义的、或现实主义的、或理想主义的、或象征主义的、或客观的、或超现实主义的东西?或者上帝是否才知道的其他艺术种类呢?其实,所有这一切不外乎都是古典艺术蜕变的产物。需要再一次加以强调,古典艺术唯一绝对的标准是,她是伟大艺术家与独具历史意义的重大题材完美结合的结晶。所谓重大题材,当然与那些能在内心和感官获得愉悦满足的小题材迥然有别。重大题材毫无疑义地只能是由那一时代的人类精英现实地给定的。

稍稍浏览一下艺术史,我们便会发现所有古典艺术都满足了明晰性的要求。不论是喜剧家还是悲剧家,如荷马与希腊悲剧家维吉尔、但丁、莎士比亚和伟大的西班牙人以及拉辛的作品

都满足了上述要求。但古典艺术后期的德国作家却并非完全达到这一要求，他们往往是以一步之差而未能完全把握最高的真实，这真实就是两千年来西方人所给定的本真。歌德在《浮士德》的第二部分将古典艺术的明晰要求作为结束语径直贴了上去，但断裂处和粘贴处依然十分触目。这使得作品在整体性上与德国引以为骄傲的伟大音乐家的作品相比有些美中不足，德国伟大的音乐家总是将重大题材作为音乐的有机成分彻底地融入乐章之中。因而可以说，整体就是最完美的。所有诗意造型的古典艺术都存在明显的局限和遗漏。在被给定的现实情况中，遗漏总是不可避免的。但在所有可能被人忽略的东西中，只有一样不会被忽略，那就是全体与整体。有人认为诗人应模仿自然，其实，这是被人们一而再、再而三地仅从字面意义去鼠目寸光地解释亚里士多德的话，甚而误解了他的本意所在。这里所说的自然却被人们认为是 *natura naturans*（本质的自然），而不是 *natura naturata*（自然的自然），*natura naturans* 不忽视整体！一块石头毫无疑问是无生命材料的全体，一片叶子毫无疑问是植物的全体，一条寄生虫当然也是动物的全体，单个的人无疑地也是创造物的全部。石头、植物、动物和精神都要在一块石头、一片叶子、一条寄生虫、单个人中表现出来，但又不是同一个。在双重意义上，艺术家应模仿自然。维吉尔曾模仿过，在他的一句诗行中反映了全部罗马社会；同样，也在这句诗行中表现出完整的维吉尔。所有的创造物都超出了自身的价值。因此，伟大诗歌的一个不容忽视的特点就在于，它包含许多存在和真理。存在和真理既内在于诗，又远远超过了诗。“充盈”是诗的特征之一。但最大的特征并非“充盈”，而是“溢出”。“溢出”，那是难以把握住的。

大众性与现实主义[①]

布莱希特　著
吉米　译

谁想寻找适用于当代德国文学的口号，谁就必须记住：任何想被称为文学的作品都毫无例外地在国外印刷发表，并几乎毫无例外地也只能在国外被人阅读。因此"大众的"一词在用于文学时就有一种特殊的涵义。在这种情况下，作者要为一些不同他生活在一起的人们而写作。但如果再仔细地考虑一下，作者与人民之间的间隔并不像人们想象得那样大，现在这种间隔不像看起来那样大，而以前也不像看上去那么小。当今流行的美学观念、书的价格和公众法则都明确表明作者与人民之间有着甚远的距离。然而把这种距离的扩大看成纯粹是"外界"所为是错误的，也就是说是不现实的。毫无疑问，今天要想以一种大众化的风格写作是要煞费一番苦心。而另一方面，它也变得更容易，更容易也更急迫。人民已明显地从上层分离出来，他们的压迫者和剥削者已经站出来同他们进行多方位的血战。现已变得更容易采取各自的立场了。可以这么说：在"公众"之间已爆发

---

① 译自 Brecht：*Against Georg Lukacs*，translated by S. Hood in R. Taylor (ed.)，Aesthetics and Politic's，New Left Book，1977。

了一场公开战。

今天,对现实主义写作风格的需求再也不能不好好地考虑了。这已成为一种不可避免性。统治阶级比以前更经常地撒谎——而且是弥天大谎。很明显,说实话是一件比以往都更迫切的任务。痛苦增加了,随之而增加的是受苦者。看到群众的巨大痛苦却根本不太关心这些困难,或只关心极少数人的困难已被看成是可笑的,并已遭到蔑视。

面临日甚的野蛮行径,我们只有一个同盟:人民——从中蒙受巨大痛苦的人民。只有从他们那儿,我们才能有所期望。所以很明显,我们必须转向人民,而且现在比以往都更有必要用他们的语言说话。因此"大众艺术"和"现实主义"就自然成为同盟者。从文学中获得生活的忠实写照是符合人民、符合广大劳动群众的利益的。而实际上对生活的忠实写照也只能服务于人民,即广大劳动群众,所以它必须绝对能被他们理解,并对他们有所收益,也就是说,必须是受大众欢迎的。但这些概念首先得经彻底清洗后才能构成包含其运用和融合的命题。认为这些概念完全是明白清晰、不可折衷的,是超历史性的("我们都知道它们是什么意思——不要让我们故作遁词"),这是一种错误的观点。"大众性"这一概念本身就不是特别大众的。不相信这一点是不现实的。有一系列抽象名词以"性"结尾,都必须仔细考察。比如"有用性","主权性","神圣不可侵犯性",而我们知道"民族性"这一概念具有一种特殊而神圣、夸大而可疑的涵义,这一点我们不容轻视。我们也不应该忽视这一涵义,因为我们正如此迫切地需要"大众的"这一概念。

正是在所谓诗的形式中才对"人民"以一种迷信的方式,更确切地说是以一种鼓励迷信的方式进行描写。它们把人民描绘成天生就具有不变的性格、神圣的传统,天生就有艺术形式、风

俗习惯以及对宗教的笃信和世袭仇敌、战无不胜的力量等等。这样，在迫害与被迫害的、剥削与被剥削的、欺骗与被欺骗的之间出现了一种奇怪的联合，而根本没有劳动人民群众这些"小民"同位于他们之上的人相对立的问题。

对人民这一概念众多混淆的历史是由来已久、相当复杂的——是一个阶级斗争的历史。在这里我们不想深入下去。我们只想让大家看到这一欺骗的事实。而当我们说我们需要大众艺术时，我们指的是为广大群众的艺术，为受迫于少数人的大多数、为"人民自身"、为那些一直是政治的对象而现在必须成为政治的主体的广大生产者的艺术。让我们记住：长久以来强大的组织机构及其制度阻碍了人民的全面发展，传统势力人为地剥夺了他们的发言权，而"大众的"这一概念则带上了非历史性的、静止和停滞的特征。我们并不关心这一概念的这种形式。更确切地说，我们是要同它作斗争。

我们所谓大众化的概念是指这样的人民，他们不仅在历史发展中充分发挥作用，而且还积极地在其中占有位置，强化它的进程、决定它的方向。我们指的是创造历史、改变历史及他们自身的人民。我们指的是一种战斗不息的人民，所以我们所谓"大众化"的概念也是具有攻击性的。

大众化意味着：能被大众理解，采取并丰富他们的表达形式；站在他们的立场，证实并改正它；代表最先进的那部分人民以便他们能取得领导权，因而也能被其余的人民理解；同传统保持联系并发展它；把现今统治国家的那部分人的成就转达给争取领导权的那部分人民。

我们现在来谈一谈"现实主义"的概念。这个概念也必须先清洗后才能使用，因为它是一个很老的概念，很多人用过并用于很多目的。这也是必然的，因为人民只能通过剥夺占有权来继

承他们的文化遗产。文学作品不能像工厂那样被接管,文学表达形式也不能像专利那样被接收。现实主义写作方式提供了许多风格相异的作品,但它总显露在何时、被哪个阶级所使用这一特征,即使在最微妙的细节处也能看出这一点。随着人民不断斗争并改变我们眼前的现实,我们不应该仍坚守"用过的"叙述规则、古老的文学模式以及永恒的美学原则。我们不应该从现存的个别著作中引申出现实主义的概念,而应该使用不管是老的或新的、用过的或未用过的、来自艺术或其他来源的各种方法来为人们以一种他们能掌握的形式描述现实。我们应注意不要把特定时期一种个别的、历史性的小说形式说成是现实主义的,比如巴尔扎克或托尔斯泰的,因而给现实主义树立仅仅是形式上的文学标准。我们不能仅仅当一切都能被闻到、尝到和感觉到的时候,不能仅仅当存在一种"气氛"的时候,当情节被设计成适合对人物作心理分析时,我们才把它叫成是现实主义的写作方式。我们的现实主义概念必须是广义的和政治的、超越所有的传统概念。

现实主义意味着:发现社会复杂性的因果关系;把现今盛行的观点揭露为掌权人的观点;站在能够对人类社会面临的困境提供最广泛的解决办法的阶级的立场上创作;强调发展的因素;把具体变成可能并从具体中使抽象变成可能。

这些都是很广泛的原则,它们还可以加以发挥。再者,在遵守这些原则时我们应该允许艺术家运用自己的想象、幽默、发明和独创性。我们不应该坚持细节繁琐的文学模式,我们也不应该把艺术家限制于死板教条的文学模式。

我们得树立这样一种观念,即所谓美感性文笔能使人的嗅觉、味觉和感觉都产生一种美感,但它不一定就是现实主义的文笔;我们得承认有些作品写得很美,但并不是现实主义的,而有

些现实主义作品却写得并不那么美。我们得好好审视这个问题，即如果我们的最终目的是揭示人物的精神生活，我们是不是真的最好拟构一个情节。如果读者被各种艺术手法所迷惑，仅仅体验到人物精神上的焦虑，他们也许会觉得作者没有揭示事物的意义所在。仅仅采用巴尔扎克和托尔斯泰的形式而不事先进行彻底的检验，我们会使我们的读者即人民感到厌倦，就像经常对这些大作家同样感到厌倦一样。现实主义不是一个形式的问题。我们一旦照搬这些现实主义作家的风格，我们就不再是现实主义者了。

时间在流逝，要是它真的不变的话，坐在金色餐桌旁的人们就将面临一个糟糕的前景。方法已被用尽，原来的刺激素材已失去作用。新的问题涌现并要求新的方法。现实也在改变，而要描绘它，描绘的方式也必须改变。空白中不会产生任何东西。新出于旧，而正因此才称为新。

压迫者不是每个时期都按同样的方式压迫的。所以他们也不能在任何时期都以同一种方式来定义。他们可以用多种方法来避开人们的注意。他们把军事公路称为汽车公路。他们把坦克漆得看上去像麦克达夫的丛林。他们的代理人手上会显出老茧，好像他们是工人似的。而事实恰好相反——把猎手变成猎物是需要别出一番心裁的。昨天受大众欢迎的东西今天就不会如此。因为今天的人民已经不是昨天的人民了。

任何不带形式主义偏见的人都知道真理可以以多种形式隐蔽起来，所以也必须以多种形式来揭示。在惨无人性的情况下可以用多种方法激起人们的义愤：可以用直接描述（感情化的或客观的），可以用叙述和寓言，可以用笑话，可以故意过分强调，也可以只是轻描淡写。在剧场，现实既可以以客观也可以以想象的形式得到表达。演员可能不用化妆品，或者几乎不用，并

声称为“绝对自然”,而实际上整个事件可能是一个骗局。同时,他们可以带上怪诞的假面具而表达的却是真理。方法必须受问于他服务的目的几乎是不用争辩的。人民懂得这一点。皮斯卡托尔[①]卓越的戏剧实验不断地诋毁传统的形式,然而在最先进的工人阶级干部中得到了最大的支持。我的戏剧实验也同样如此。工人们按照内容的真实性来判断一切。他们欢迎任何革新,只要它有助于揭示真理和社会的真正动力。他们反对一切只为其自身功能的看上去富于戏剧性的技术装置,也就是说,这些装置没有实现也不可能再实现其目的。工人们的观点从来不是文学性的,也不是以戏剧美学的角度来陈述的。从来没听说过戏剧和电影不能混在一起,但如果影片插进戏剧里面不合适的话,听到的最多的议论便是:“我们不需要那段影片,它让人分散注意力。”工人合唱队用复杂的节奏演唱韵文部分(“如果押韵的话就会像水一样流动,什么也不会漏掉”),还能演唱爱斯勒的难度较大的(他们并不熟悉的)作品(“那个够劲”)。但我们也不得不改掉几行意思不清楚和错误的诗文。进行曲一般都押韵以便很快能被学会,节奏也较简单以便易于理解。而这时稍加修饰(如使其不规则和复杂一点),他们便会说:“这儿还有点绕呢,挺逗。”任何过时的、琐碎的、平淡的再也没有一点味道的东西,他们就一点都不喜欢(“这玩意儿什么也没讲”)。如果需要一种美学的话,这就是。有一次,一个工人向我建议某个合唱曲中还要加点关于苏联的东西(“一定得加进去,不然那是什么意思?”),而我回答说,那样会毁掉艺术形式。我将永远不会忘记当时他是怎样看我的。他把头歪向一边并笑了一笑。整个美学

---

① 皮斯卡托尔(1893—1966),德国戏剧监制人兼导演,以其独特的表现派舞台技巧而著称,是史诗戏剧风格的创始人。——译注

领域就因这有礼貌的一笑而垮掉了。工人们是不怕教我们的，他们自己也不怕学习。

我的经验说明，只要是关于现实情况的就不必害怕为无产阶级创作大胆而不平凡的作品。总有一些有文化的人、艺术鉴赏家会插进来评论："普通老百姓不懂这个。"但人民会不耐烦地把这些人推在一边，而直接去理解艺术家。有些专为小帮派制造而旨在制造新的小帮派的华而不实的东西——如旧的毡帽重复造了两千次，对腐烂发臭的肉还要加香料，这才是无产阶级所反对的。"它们会是一种什么样子！"他们会怀疑而忍耐地摇着头说。他们反对的并不是香料，而是腐臭的肉；不是两千次的制造，而是老式的毡帽。当他们自己为舞台创作的时候，他们的作品都是非常富有独创性的。人们（也不总是最优秀的人们）一般不予理睬的所谓宣传鼓动艺术其实是新的艺术方法和表达方式的源泉。其中可以看到经久不衰的好几个时代真正大众艺术的精华，以及为了新的社会目的而进行的大胆修改：惊人的概括和简略，漂亮的简化，而其中往往又有一种惊人的高雅和力度以及对世事的复杂毫无畏惧的神态。其中好多因素也许是原始的，但并不像表面上很复杂的资产阶级艺术的精神风景画那样原始。因为一些不成功的因素而反对一种描述风格是错误的，何况这种风格常常成功地挖掘事物的本质，并使抽象变为可能。工人们锐利的眼睛会穿过对现实的自然主义表达的面纱。《亨希尔司机》里的工人们谈及精神分析时说："我们不想了解所有那些。"这时他们其实是在表明想看到对在直观可见下层运动的真正社会力量的更精明的描述。再举我自己的经验来说，他们并不反对《三便士话剧》中的奇异服装和明显的非真实背景。他们的观点并不狭窄——他们讨厌狭窄（他们的家已经够狭窄的了）。他们做事喜欢规模宏大，只是企业老板比较吝啬。他们会

觉得某些艺术家认为是必要的东西是多余的。然而他们是慷慨的,并不反对量多。他们反对的是多余的东西。他们不为一匹听话的马戴上笼嘴,因为他们认为它能平等地同别人一样干活。他们不相信所谓"唯一"的方法。他们知道需要多种方法才能达到他们的目的。

这样,我们就应该既大度又仔细地选择大众艺术和现实主义的标准,而不应该像平常那样仅仅从现存的现实主义和大众化作品中来进行挑选。不这样做的话,我们只能获得一个形式主义的标准,只能获得形式上的大众艺术和现实主义。

一个作品是否是现实主义的,不能光看它是不是像现存的被认为是现实主义的,或在它们那个时代是现实主义的作品而决定。在任何情况下,我们都必须把一个艺术作品对生活的描述同被描述的生活本身来作比较,而不是把它同另一种描述来作比较。就大众性而论,我们必须警惕一种极端形式主义的做法。一部文学作品的可读性不能光靠看它是否写得完全像在某个时代可读的其他作品一样来得到保证。这些在那个时代能被理解的其他作品也并不总是写得同它们以前的作品一样,而是使用了好多新方法才使它们能够被人理解的。同样,要使今天新的作品能够被人理解,我们也必须做一些新的工作。不仅有一个"是大众化的"问题,而且也有一个"成为大众化的"过程。

如果我们想要有一种生机勃勃、具有战斗性的文学——充分参与现实并把握现实——一种真正的大众化文学,我们就必须跟上现实迅速发展的步伐。广大的劳动群众已经行动起来了。

移情论批判[①]

布莱希特　著

刘小枫　译

对亚里士多德的《诗学》的批判

“非亚里士多德式戏剧”这一说法需要解释一下。非亚里士多德式戏剧是与亚里士多德式戏剧相对而言。亚里士多德式戏剧是指各种符合亚里士多德在《诗学》一书中对悲剧所下定义的戏剧。亚里士多德对戏剧的主要观点就是对悲剧的定义。这些观点与三一律无关,三一律根本不是从亚里士多德那里来的,最近的研究已确证了这一点。如今,在我们中间对净化仍有极大的社会兴趣,亚里士多德把它作为悲剧的目的,即通过对恐惧和怜悯的行为的模仿来净化观众的恐惧和怜悯。这种净化的产生是以一种独特的心理活动为依据的,即观众将感情移入到由演员来模仿其行为的角色身上。凡是用来引导移情的戏剧,我们都把它们看作是亚里士多德式的。至于是否完全遵循亚里士多德所定的法则,这完全无关紧要。这种感情移入的独特心理活动几百年来有各种不同的表现方式。

---

① 原载《戏剧笔记》,根据 U. Heise 编《文艺理论读本》1977 年德文版译出。

对《诗学》的批判

亚里士多德在《诗学》第四章中对模仿性的表演引起的快感所作的一般性论述,以及把学习看作这种快感产生的原因,这些我们是赞同的。可是,他在第六章中就说得更明确了,并为悲剧划定了界限。在亚里士多德看来,悲剧仅仅是对能引起恐惧和怜悯的行为的模仿,从更广的范畴来说,悲剧的目的是从模仿中解除恐惧和哀悯。显然,演员对行动者的模仿应该引起观众对演员的模仿,结果,对艺术作品的感受方式就成了将感情移入演员身上,并经过他进入角色。

亚里士多德的移情论

我并不是说,我们在亚里士多德那里发现的这种作为通过观众来完成的对艺术作品的感受方式的移情,就等于是当今资本主义高度发达时期出现的个人的移情。然而,在我们看来,希腊人是十分注意净化的,而这种净化是在对我们来说是如此陌生的环境下发生的,我们仍可以想象,在希腊人那里,净化的基础就是某种移情方式。观众去思考实实在在解决困难的那种完全自由,但批判的态度并不是净化的基础。

摈弃移情论仅仅是暂时的吗?

人们很容易以为,我们时代的戏剧必然一步步走向摈弃移情论,完全是一种权宜之计,它不过是摆脱资本主义发达期的戏剧困境的结果。然而,我们时代的戏剧必须向一个处于极其尖

锐的阶级斗争中的观众展示出人类共同生活的描绘，而且绝不允许去调和这种斗争。所以，关于暂时摈弃移情论的种种看法并没有什么不好，至少在我们眼里并非如此。可是，也不就是说，移情仍然会保有其原来的地位，正如宗教一样，而移情是宗教的一种形式。移情的衰落明显地是由于我们的社会秩序的普遍腐朽而致，但这并不能成为它继续存在下去的理由。

1933--1947



论叙事剧[①]

布莱希特　著
刘小枫　译

"叙事剧"一词远不只是一个自身矛盾的词，因为人们总是根据亚里士多德所举的例子来把一个故事的叙事的和戏剧的两种讲述形式看作互相截然不相干的东西。其实，这两种讲述形式的区别根本不在于戏剧的形式是以活生生的人来表演，叙事的形式是通过书本来表现。荷马的史诗以及中世纪诗人的史诗就是戏剧式的架子，而哥德的《浮士德》和拜伦的《曼弗雷德》这两部诗剧无疑达到了作为书本的最佳效果。在亚里士多德看来，戏剧形式和叙事形式的区别在于它们是两种不同的结构方式，各有自己不同的美学法则。这种结构方式的区分取决于作品赖以呈示给观众的不同方式，一种是靠舞台，一种是靠书本。可是，这并不影响在叙事作品中存在着"戏剧"，在戏剧作品中早就存在着"叙事"，在上一世纪，资产阶级小说大大发展了"戏剧性"，人们对此的理解是指一个情节的高度集中，单个部分之间互相依赖的因素。"戏剧性"被看作是表演时的某种激情，是两种互相撞击的力量的冲突。叙事诗人都柏林的看法颇为精当，

---

① 原载《戏剧笔记》，根据 U. Heise 编《文艺理论读本》1977 年德文版译出。

他指出，与戏剧相对而言，叙事剧可以用剪刀剪成单个，而却依然充分保持其生命力。

我们没有必要在这里细究长期以来叙事与戏剧之间被看作无法沟通的对立，是由于什么而缓解的；对此只需指出一点就足够了：由于技术上的巨大成就，舞台已完全能够将叙述成分插入到戏剧表演之中。由于幻灯的利用，机械化运用舞台的高度能力使舞台具有更大的变化可能，电影也极大地充实了舞台的设备。这些舞台技术成就的出现恰恰在这一时刻，即人们再不能简单地将运动着的力量拟人化或将人物置于不可捉摸的形而上学的力量下，再不能以这种方式去描写社会的最为重要的发展过程了。

为了理解社会的发展过程，有必要显示出人们生活于其中的世界的延展性和富有的"意味"。

当然，在迄今为止的戏剧中，这一世界是展示出来了，但却不是作为一个独立的因素出现的，它仅仅是由剧中的主角所显示出来。也就是说，它是通过主人公对它的反应而出现的。我们看见这个人的世界，就像在海上看见一艘船扬起了帆，接着帆又折断了，于是从此可以猜出那是暴风雨来了。在叙事剧中，人的世界现在已经独立地出现了。

舞台开始讲述。同时，讲述者不再需要第四堵墙。不仅舞台的背景要对舞台上发生的事变表态，舞台上的巨幅字幕唤起了对另一处地点发生的另一些变化的回忆，用幻灯文字来证实或反驳演员的言论，把抽象的交谈通过数字变得可感并易于了解，对于有形象的、但还不能把握意义的变化过程可使用数字和语句。甚至演员也不完全变成角色，而是与自己所扮演的角色要保持一定距离，从而要求人们去进行批判。

不管从哪个角度来说，由于那种简单的将感情移入剧中人

的论调,使得观众往往很容易毫无批判地(而且实际上也是徒劳地)沉溺于移情体验。因而,描写应使素材和事件过程有一陌生化过程。为了能使人理解,陌生化是十分必要的。任何"想当然"都会扼杀这种理解。

"自自然然"的东西总得有点奇特的成分。只有这样,因果律才会显现出来。人的行为既必须是如此,同时也必然能够是另一个样。

巨大的变化就是如此。

戏剧式戏剧的观众的感受是:确实,我也感觉到了这一点——就像我这样——这确是很自然。——从来就是这样的。——这人的痛苦感动了我,因为他没有出路了。——这真是伟大的艺术,因为一切都是那么自然而然,——他哭我也哭,他笑我也笑。

叙事剧的观众的感受则是:这一点我可从未想到过。——人们可不能这样干。——这太奇特了,简直令人难以置信。——这样的事必须得停止。这人的痛苦感动了我,因为他是会有出路的。——这真是伟大的艺术:因为这一切都是那么不可思议。——我对哭者笑,对笑者哭。

1963 年

论教育剧[1]

布莱希特　著

刘小枫　译

舞台已开始起教育作用。

石油、通货膨胀、战争、社会冲突、家庭、宗教、小麦、屠宰牲畜、买卖都已成为戏剧描写的对象。合唱队给听众解释他还不知道的实情。电影经过汇总反映出世界各地的变迁。幻灯提供了统计材料。各种“背景”被提到了前台，人的行为受到了批判。错误的行为和正确的行为均呈现出来。那些知道自己的所作所为的人和那些不知道自己的所作所为的人也自己表现出来。戏剧变成是哲学家的事。当然这里指的是那些不仅要解释世界，而且希望改造世界的哲学家而言。也就是说，戏剧哲学化了，它给人以教育。那么，娱乐到哪儿去了呢？难道人们被拉回到课桌旁，被当成文盲来对待吗？难道人们还得通过考试，重新领取文凭？

在一般人看来，学习与娱乐之间存在着不可逾越的鸿沟。前者是为了实用，后者是为了享受。我们可以用叙事剧来解除

---

① 原载《戏剧笔记》，根据 U. Herse 编《文艺理论读本》1977 年德文版译出。

这种认为学习是极不令人愉快、极无乐趣、极费力的疑惑。

其实,我们只须指出一点,学习和娱乐之间的对立并不是理所当然的事。从来没有一种对立是永远存在的,而且必然要永远存在下去的。

毫无疑问,我们从学堂里,出于为谋生计作准备的学习是一件艰苦的事。但人们没有想一想,这种学习是在什么样的环境下、为了什么目的而进行的。

这种学习实际上是一种买卖。知识仅仅是商品。获取这些知识是为了再卖出去。可以说,那些在课桌旁长大的人,他们的学习是秘密进行的;因为承认自己还需要学习的人,就得把自己贬低为一个知之甚少的人。此外,学习的用处受到学习者本人意愿以外的因素的限制。有知识也不能免于失业,劳动分工也使全面知识成为不必要,也不可能。学习是相当辛苦的,而没有这种辛苦就不能进步。很少有能创造权力的知识,有的却是由权力制造的知识。

对不同阶层的人来说,学习有不同的作用。有些阶层的人从来就不会为改善自己的生活处境而操劳,他们的生活处境太优越了。那些石油大王也许就是这样,他们靠石油来获取一切。况且他们感到自己年事已高,没有几年日子可过了。学习对这些人来说有什么用?他们甚至已向自己告了别。另一些阶层的人则还“没有达到这一步”,他们对自己的处境不满,对学习有极大的实际的兴趣,想方设法要搞清楚自己的处境。他们知道没有学习就要失败。他们是最优秀的最热情的学习者。这两种人的区别全世界都存在。可见,学习的兴趣是由多种因素所决定;然而终究还是有充满乐趣和愉悦、充满斗争的学习的。

如果没有给人带来愉悦的学习，那么戏剧从其整个结构来看，就不能给人以教育。

戏仍然是戏，尽管它是教育剧。只要是一出好戏，它就是一种娱乐。



论艺术[1]

阿多尔诺 著

赵勇 张玉能 杨才秀 译

就艺术而言,不言而喻的是没有什么再是不言而喻的了。不管是艺术还是它与整体的关系都是如此,连它的存在权利也不例外。不可能不留影响或一帆风顺地去做什么事了,尽管与此形成对比的是新生事物比比皆是,层出不穷,但这种不可能性也不可能由此得到补偿。扩展在许多方面已表现为萎缩。1910年的革命艺术运动曾敢于搏击的未知世界的汪洋大海并未奉献上它许诺过的冒险者的幸运。相反,这场当时轰轰烈烈的运动却腐蚀了那些它以其名义得以发动的范畴。新的禁苑如水中漩涡不断出现。宁肯追求虚无飘渺,几乎从不管用的秩序而不愿

① 译自 T. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag Frankfurt am main, 1981。阿多尔诺(Theodor W. Adorno 1903—1969),德国当代著名哲学家、美学家。文艺批评家、文艺社会学家,西方新马克思主义哲学和美学的代表人物之一。他出生于法兰克福一个酒商家庭,1933年以《克尔凯戈尔:美的构造》的论文获博士学位。长期从事音乐批评和音乐美学的著述。后应邀参加法兰克福社会研究所,转而研究一般社会学问题和文化哲学问题,成为法兰克福学派著名代表。1963年起任西德社会协会主席。文艺论著有:《新音乐的哲学》、《音乐社会学导论》、《美学理论》、《文学笔记》三卷、《三棱镜:文化批判和社会》。

醉心于新赢得的自由王国的艺术家到处都有。因为艺术中的，尤其是个别人的绝对自由总是与整体中的非自由的恒定地位相冲突的。在这整体中，艺术的位置变得不稳定了。当它摆脱掉它的祭礼职能和其模仿者后，它一朝追求到的自主性就仰息于人道主义的理想，而社会的人道性愈少，它就愈遭破坏。受其本身运动法则的作用，艺术从人道主义理想中吸收的成分已黯然失色，其自主性的词义也许也模糊不清了。人们试图通过社会的作用打消掉艺术对某些东西的怀疑以及它自称所持的怀疑，但这些企图都失败了。而且艺术的自主性也开始明显地表露出盲目的要素，艺术历来如此。在其解放时代，尽管艺术的非天真性，如果不是恰恰因为它有这种非天真性，它更将其他要素一概蔽之，而在黑格尔看来，艺术已不再允许失掉这种非天真性了。非天真性是天真性的二次方，天真性就是对审美职能的无把握性。所谓无把握，即对艺术究竟是否还可能存在无把握，对艺术在彻底解放之后是否没有刨掉和丧失自己的前提无把握。艺术过去是何种模样呢？问题就是在这一点上触发的。艺术作品是超脱于经验世界的，它勾勒出一个与经验世界完全不同的、带有自己特征的世界，似乎它自己也是一个客观存在。这样，艺术作品从经验出发，不管它的过程呈现出何种悲剧，最终得到肯定。人们喋喋不休地谈论着息事宁人的回光返照，它从艺术伸延到现实。这种陈词滥调之所以令人厌恶，不仅因为它用其资产阶级式的词句来歪曲艺术这个份量极重的概念并把它纳入使人心宽解闷的星期日活动中去。它给艺术的伤口揉了一把盐。艺术与神学的分离是不可避免的，它放弃了对解脱之真理的并未降低的要求，这是一种世俗化，离开它艺术则不可能发展。由此，艺术被罚转向现实和存在，这种不抱其他希望的转向却强化了艺术的自主性想解脱的那种东西的魔力。自主性原则本身是否

也具有这种转向尚是疑问:它敢于排斥整体性,浑圆的、封闭式的整体性,这样,这幅图景就传递给艺术置身其中并由其塑造的世界中去了。由于艺术放弃了统治权(这种放弃只存在于观念之中,并不是行动上的逃跑,而是内在法则),它承认后者的特权。赫尔姆德·库恩为了维护艺术的声誉,在其一篇论文中证明:艺术的每一件作品都是颂歌。如果他的命题是批判性的,那当然是正确的。鉴于现实愈来愈发展起来的作用,艺术之肯定性的本质就变得令人不可忍受了,这在它是不可避免的。它必须与构成它自身概念的东西抗衡,这样,它就变得令人捉摸不定,完完全全陷入高热之中。然而并不能对艺术进行抽象否定。艺术所攻讦的,正是整个传统历来认为作为基础应受到保障的东西,由此它发生了质的变化,变成了另外的东西。它有能力做到这一点,因为它借助于自己的形式始终与现实的东西,存在的东西抗衡,正如它作为存在的要素的造型为现实服务一样。很难将它套入普通的慰藉公式,同样也很难把它套入相反的公式。

艺术是在各种要素的历史演变状况中获得其概念的;它抗拒定义,也不能从本源中推断出它的本质,似乎最初的形式就是一个基础层次,所有以后的都在它之上建立,一旦它受到震撼,一切也就随之崩塌。最早的艺术作品是最高级的、最纯净的,这是最后期的浪漫主义所持的观点。同样可以认为:与幻术,历史文献及实用目的(诸如吹奏音调和在穿过大街小巷时使别人注意自己)混沌一起的远古时代的有艺术价值的东西是黯淡无光的,不纯的。这样的论据是古典主义者喜欢使用的。历史年代完全是模糊不清的,如果试图把艺术的历史起源本位论也归纳入一个伟大的动机,那就必然要陷入无法比较之中,以致理论什么也把握不住,手里只有一种无疑也是重要的认识,即各门艺术在艺术的不连贯同一性中是无法分门别类的。在致力于审美的

信仰观念的观察之中，积极的资料收集和历来为科学所不齿的投机共同生长、盘根错节。与此相反，如果依照哲学的习惯把所谓的起源问题作为一个本质问题与对远古历史的遗传学探究明确区别开，而同时在使用起源这个概念时却违背其本来含义，人们就可以发现自己是多么专横。艺术是什么，其定义早已一劳永逸地规定好了，这就是它最初的形态。但只有艺术之目的，它公开宣告愿意并且能够为之服务的目的才能使这种定义成立。艺术与形式上的统治之间的差异是显而易见的，与此同时它内部却也在发生质的变化。有些东西，如祭礼物品，在历史演变过程中变成为它原本不曾是的艺术品；还有些曾是艺术品的东西却不能保持其艺术性、那种自上而下提出的问题，诸如电影这样的奇异现象究竟算不算是艺术，争论这样的问题是没有什么意义的。艺术之形成表明，它的概念是从它不曾有过的东西那里派生出来的。推动艺术家的东西与艺术的过去之间存在着一种紧张关系，它概括地表述了所谓的审美结构问题。艺术只能通过它的运动法则来表明自己，而不是其恒定性。它是在与非艺术物的关系中得到规定的，具有艺术特殊性的东西是从非艺术物中产生的：从内容中派生出来，仅此一点就可满足唯物主义——辩证法美学的任意要求。艺术分成各个部类，由此与它赖以产生的东西分离开来，它的运动法则是它本身的形式法则，它只在与非艺术物的关系中才得以存在，所以，它是一个过程。在一种倒置了方向的美学看来，晚年的尼采为反对传统哲学而发展起来的认识是格言式的，即已形成的东西也可以是真实的。传统的，被他破坏了的观点却认为：唯有已形成了的东西才是真实的。而这种观点也许得置之一旁。艺术作品中显现出来的规定性是内部的技术性演变的后期产品，同样也是艺术在不断发展的世俗化过程中的地位的后期产品。毫无疑问，在同时，因为

艺术作品否定了它的起源,所以它只成了艺术品。当艺术反馈式地消灭了它从中脱胎而出的东西以后,就不应该再指责艺术曾依附于腐朽的咒符,宫廷服务,以欢悦贵族为生。不要再把艺术的这种耻辱指责为承袭的罪孽。

黑格尔认为艺术会逐渐消亡,正如它逐渐产生一样。他把艺术看作是非永久性的,同时又把它归于绝对精神。这种观点与他的体系的双重性是吻合的,但却使人得出一个他自己绝对得不出的结论:艺术之内容,按照黑格尔的观念即绝对的东西,是不会从艺术的生长消亡中产生的,它的内容是存在于其本身的非永久性之中的。完全可以想象,也不是一种纯抽象的可能性:伟大的音乐(后期的)只有在狭窄的人类阶段才能产生。艺术的反叛变成了对艺术自己的反叛,如果目的论地看待它与“客观实在的关系”即与历史世界的关系,而对艺术是否能经受住这一考验做出预言则是不必要的。艺术,就像黑格尔150年前想过的那样,会走入它的衰落时期,对艺术的这种批评与反动的艺术悲观主义曾经发出的哀叹是一致的。正如黑姆堡100年前那些力有千钧的话先人一步地描述了新艺术的历史一样,他的沉默又率先预言了艺术发展的趋势。今天的美学自己也不知道它是否将成为艺术的祭文,但它不能扮演致悼词的角色:一般性地证实结局的来临,津津乐道于艺术的过去,而随便打一个什么旗号又摆出一副凶相,甚至比因其恶行而罪有应得的艺术有过之而无不及。他不管艺术是否行将被废除,或自行废除,也不管是逐渐消亡还是绝望地继续发展,过去了的艺术的内容是不会注定自己得沉沦下去的。在一个挣脱了其艺术之野蛮的社会里,它的寿命比艺术更长。而现在,不仅形式,而且许许多多题材业已消亡了。

描写私通的文学在19世纪和20世纪初的维多利亚时代曾

风行一时，但当大资产者的单门别户解体以后，当一夫一妻制变得不稳定之后，这种文学就几乎不能再找到市场了，只是在画报的庸俗文学中它还在苟延残喘，不时出现。不过，包法利夫人有价值的创作虽曾被淹没在她的拿手题材中，但也并未因此衰亡。但人们并不能由此持历史哲学式的乐观主义，相信精神是不可战胜的。容量更大的题材内容也可能走下坡路。艺术和艺术作品是弱不禁风的，因为它不仅是艺术，而且同时也是异化的与艺术本身对立的东西，完全受外界支配，其自主性的形成也要受影响。因为进行了劳动分工，所以遭到分裂的精神的社会地位支配着这种自主性。一种破坏性的酵素已掺入了艺术真正的概念之中。

审美的转移要引起其他一系列转移，这是绝对的。同样，想象也必然要以它所想象的东西为基础，对内在合理性来说，尤其如此。在与经验实在的关系中，艺术把在那儿通行的守恒原则升华为自己的理想，这就是追求其产品的自在地位。照松贝尔克看来，人们在绘一幅画时，是不考虑它表现的内容的。从自身出发，每一件艺术作品都追求与自身的同一性。在经验的真实中，这种与主体同一的同一性被强加给所有物体，由此也就不成其为同一性了。审美同一应帮助那些在现实中受到同一性逼迫的非同一性东西。只有脱离经验实在，艺术才能按其需要塑造整体与部分的关系，艺术作品也才能高于实在。要是艺术作品在经验世界中去寻求它在外部世界得不到的东西，并由此将自己从与物质相连的外部体验中解放出来，这时，它就成了经验世界的后象。艺术与经验之间的界线不能或几乎不能通过神化艺术家来抹掉。但是，艺术作品也有它独特的生活，这种生活表现的不仅仅是外部命运，其主人公总是代表了新的阶层，生生死死，连绵不绝。当然，作为艺术的再现，人工的产物，它们不能像

现实生活中的人那样生活,这是毋庸赘言的。但是,我们说艺术作品是人工产物,并不是强调这一点,而是强调它有其独特性,不管这种独特性是怎样产生的。作品里的人物以一种特有的方式活生生地呈现在我们面前,这种方式是自然对象以及创作人物的主体所不具备的。他们借助于交谈,将他们中间的一切细节都表现出来了。这里,它们与分散零星的生活原型形成鲜明对比。但是,正是作为人工产物,化为社会劳动的产品,艺术作品也与它唾弃的经验发生交流,并从中获得内容。艺术拒绝深深地烙有经验印记的种种规定,但另一方面本身却又含有经验的东西。如果它凭借形式的要素来抵抗经验(况且形式与内容不区别开来,也就说不上二者之统一),那么,一般来说似乎可以这样来调解它们,审美形式是积淀了的内容。表面上看起来最纯粹的形式(传统上是音乐形式),不管它的地方特色是多么五花八门,都追溯到诸如舞蹈等等内容。图案也许曾经有宗教象征意义。瓦尔堡学院派对古希腊文化遗留下来的特定物品进行了研究,试图将审美形式追溯到内容中去,这项工作似乎应该做得更完备一些。艺术作品把自己与外部世界隔绝开来,而不管这样是否会给它带来幸运,它与外部世界的交流是通过非交流实现的。这样,它就完成了它的转移。显而易见,它的自主王国除了从外部世界借用要素之外便与之毫无关系,而这些要素又将在其他完全不同的场景中出现。尽管如此,那种精神史上的老生常谈仍是不可驳斥的:艺术手法的发展(通常称之为风格)与社会的发展是一致的。最高超的艺术作品也与经验实在发生一定关系,它挣脱后者的魔力,但这种解脱却不是一劳永逸的,而经常是在特定历史时代具体地、不自觉地抵抗其影响。艺术作品作为自成一体的单元"表现"并不是它自身的东西,这句话只能这样来理解,即它本身的活力,它内部蕴藏着的表现为自然

与控制自然之间的辩证法的历史永恒性不仅具有与外部世界共同的本质，而且它与外部世界极其相似，虽然并未模仿它。审美生产力与有效劳动的生产力如出一辙，它信奉的也是目的论。能称为审美生产关系，囊括审美生产力以及使其运动的一切都是社会生产力的积淀或模印。艺术是自我的，又是社会的，这种双重性不断地感应给艺术自主性的区域。与经验处于这种关系的艺术作品中立化了，它拯救了人们的确是从现实中获得的未经条理化的东西，而精神则把这些东西从现实中逐出。它们参与启蒙教育，因为它们并不行骗，它们所表明的也具有无可置疑的真实性。从外部世界进入作品的有争议的形象在这儿找到了令人信服的回答，与现实世界相比，艺术作品的结构更为紧凑。赋予艺术以创作主题的体验的基本层次与物质世界是不能比较的，但它们却有亲缘关系。现实中未得到解决的对抗矛盾在艺术作品中作为其形式的内在问题重新出现。这样，艺术与社会的关系就得到了解释(而并不是因为物质要素的引入)。艺术作品中的紧张关系在这些矛盾中得到纯粹的结晶，从外部世界的构图中解放出来，从而把握了真正的本质。按照黑格尔的论证，艺术与康德的观点是相违背的，黑格尔认为，人们一方面给自己设置界限，另一方面通过这一设置又在逾越这一界限。把这一界限想要限制的东西纳入己内。这仅仅是(不是说教)对为艺术而艺术的原则的批评。艺术引以为自豪的是其作品的自由性，失去了这种自由性艺术作品似乎就将不复存在，不过这只不过是艺术之理智的诡计而已。它将其全部要素都系在它要超脱的东西上，超脱就是幸福。但每一瞬间它却又面临着陷进去的危险。与经验实在相比，它令人想起这种神学观点：拯救使一切瞬间之中既是自身，又是非自身。渎神的潮流处处可见，把世俗的东西引入神圣的领域，直至它完全世俗化为止。神的领地也被

客体化了,有了自己的界桩。因为它的非真实性的要素一方面在等待着世俗化,另一方面又在全力抵抗着世俗化。这样,艺术的纯粹概念也许就不是一个一劳永逸地受到保护的领域,它产生出来的目的,是为了在瞬间的、脆弱的平衡之中,与自我和非自我的心理平衡进行比较,但也不仅仅如此。离异的过程在不断更新,每一件艺术作品都是一个瞬间,每一件成功之作都是一种平衡,都是一个过程的暂时中止,它把这个过程呈现在孜孜不倦的读者面前。如果艺术作品是对它本身的问题的回答,那么它由此才真正成其为问题。从艺术方面来说,它想要履行的教育作用无论如何是失败了,但却不能把那种至今仍未遭这种失败影响的嗜好:对艺术进行审美之外或先于审美的理解,仅仅当作原始的落后状态或意识倒退的危机,艺术中有一些与它相同的东西。如果仅从审美角度来理解艺术,那么就不能对艺术有很好的艺术感受。只有体会到了艺术中的另外一些东西,并把它看作是艺术体验的最初层次之一,艺术才能得到升华,题材的限制才能解脱,与此同时,艺术的自我性也不会成为无关紧要的东西。艺术是自我的,也不是自我的,失去了自主性,又保持了多相性。那些至今仍未被人遗忘的伟大史诗在它们的时代是与历史与地理叙述掺合在一起的。荷马著作、日耳曼异教与基督文字中许多没有取得形式规律性的东西在极力保持自己的地位,与完美无缺的后期作品比较起来,这并没有降低它们的地位。悲剧的情况也差不多。审美自主性的观念也许就是从悲剧中引申出来的,它是对被当作现实活动的关连体的祭礼活动的模仿。作为其自主性的进步史的艺术史没有能摘除掉那一个要素,这并不仅仅因为它本身被束缚住了。就形式而言,在19世纪达到高峰的现实主义小说包含有一些因素,由于这些因素的缘故,所谓的社会主义现实主义理论曾有计划地贬低过它,诸如

报道文学以及本应由社会科学传达的东西。

作品是否能成功地把它的素材层次和细节与它内部的形式规律结合起来,并不惜一切地将抗御结合的东西也努力包纳在这种结合之中,但这样一种结合却不能保证质量。在艺术作品史上两种要素多次脱节,因为没有任何挑选出来的单一范畴,包括形式规律的审美中心范畴说明了艺术的本质,进而能评价其产品。那些与这种范畴的艺术哲学的确定概念相抵触的种种规定本质上却是属于这种范畴的。黑格尔和克尔恺郭尔的内容美学认识到了蕴藏于艺术内部的非同一性要素,由此超越了形式美学。这种形式美学似乎研究的是更纯粹的艺术概念,当然也开放了被黑格尔的内容美学遏止了的历史进程,如向无对象绘画演变的历史进程。与此同时,把形式当做内容的黑格尔唯心主义辩证法自然也退化了,成了审美之前的原始辩证法。它把对题材的描摹式和谈话式的处理方式与那种对艺术来说是本质性的非同一性混在一起。黑格尔同时违背了自己美学的辩证构成,其后果是他不曾预见到的。他支持那种外行地把艺术当成是统治思想的作法。而反过来,艺术中不真实的、不存在的要素与存在相比则不是自由的了。它不是任意加上去的、发明出来的,而是从客观存在之间的比例中产生出来的,而这些比例本身又是客观存在以及客观存在的不完善性、困境、矛盾性和潜在性所要求的。在这些比例之中,现实的关联性也有些步履蹒跚了。艺术与非艺术世界相比犹如磁铁之于铁屑堆,不仅仅它的要素,而且这些要素的组合状况,那种人们通常归于艺术精神的特别具有审美意义的东西可以追溯到非艺术世界中去。艺术作品与客观现实的一致性也就是艺术作品的向心力的一致性,这种一致性把客观实在的踪迹汇集在自己身边。艺术作品通过与世界形成对照的原则与世界发生亲缘关系,其精神就是通过这种原

则与世界联系的。这种通过艺术作品的综合不仅只涉及作品的基本要素;在这些要素相互关联之处还要不断反复地综合,直到综合中有所变化时为止。这种综合的基础在作品的思想有距离的素材方面,在综合所涉及的作品中,不只仅限在综合本身。这就把形式的审美要素与权力的失去联系起来了。艺术作品在它与客观存在的差异中,必然与那种不作为艺术作品而又恰恰构成为艺术作品的东西相关。对艺术的无目的性的坚持(应该看作是从历史的一瞬间出发对艺术的较低表现的赞同)从艺术与其对立物所共有的东西之中显露出艺术的不自觉的自我意识(如魏德金就曾嘲讽过"艺术—艺术家",还有阿波利莱尔,根源可能在立体派),这种自我意识给艺术的文艺评论之转折提供了动机,打消了艺术为纯精神产品的幻想。

艺术是对社会的一种社会的反题,并且是不能直接从社会演绎出来的。它的领域的结构与作为它的表现空间的人的内部结构是一致的:它要预先分享升华。至于它到底是什么,毫无疑问只能从一种精神生活的理论中去找结论。对人类学中的不变性学说的怀疑提高了心理分析学的身价。不过它在心理学方面的作用要比美学方面的大得多。在它看来,艺术作品根本上是作品的创造者们的下意识的投影,而它忘记了关于材料阐释学的形式范畴,似乎正在传播一些感觉灵敏的医生对不恰当的客观现象所表达的不懂艺术的看法,对莱奥纳多和波德莱尔所作的外行判断。且不论一切对性欲的强调,这也可能揭示出下列庸俗之处,即通过有关的作品,通过传论式样的添枝加叶,毫不审查地把客观存在的否定性具体化为艺术家的全部作品,从而把艺术家们当作精神病患者来加以痛斥。拉弗格(Laforgue)的著作十分严肃地指责波德莱尔,说他正在患恋母情结症。在人们的见解中不止一次地出现过这样的问题,如果他是一个心理

健全的人，会写出《恶之花》这样的作品吗？更不用提，精神病是否使诗歌变得更恶劣的问题了。如果像在波德莱尔那里那样审美等级也被明显地证实是由心理不健全规定的，那么正常的精神生活也会耻于成为它的准则。按照心理分析专题论著中的基本观点来看，艺术肯定能够对付经验的否定性。否定因素对它们来说，已不再成其为当然进入艺术作品的压抑过程的标记了。艺术作品对心理分析来说已是白日梦；而心理分析却把这些梦与文献混淆起来了，并将它们移植到正在梦幻中的人身上去了，而另一方面它却补偿了那被忽视的特殊心理，并把这些梦归还原为粗鲁的物质要素，另外它也特别留恋弗洛伊德《释梦》中的那些奇妙学说。与所有的实证主义者一样，艺术作品中的虚构因素被他用对梦所作的假定性的类比而无限地夸大了。艺术家在生产过程中所投射的东西在与形象的关系中只不过是一个因素，而且很难是决定性的因素；成语、素材都有自身的分量，特别是那种很少能让分析家们产生梦幻的作品本身具有自身的分量。尽管音乐可以抵御妄想狂的威胁，心理分析法的命题在临床上也很合用，但它却未涉及到一首结构独特的乐曲的级别和内涵。心理分析艺术理论在阐明艺术之内本身不具艺术性的东西方面优于唯心主义的艺术理论。它有助于艺术从绝对精神的魔力之中拯救出来。它用启蒙运动思想来抵制肤浅的唯心主义，抵制那种对其认识怀有仇恨的艺术（这种艺术力图完全摆脱本能的纠缠，在一种隔离保护下出现于一种所谓高尚的领域之中）。一旦它辨认出一部作品所反映的社会特性，以及作品的作者反复表明的社会性，它就会提供形象结构和社会结构之间的具体中介环节。但是，它本身也同时在散布一种与唯心主义很相似的魔力，一种适合于主观本能冲动的绝对主观符号系统的魔力。它揭示着现象，但艺术并不达到现象。艺术作品对它来

说不是别的,只是事实,但是,它却因此而疏忽了艺术作品固有的客观性、它们的确实性、它们的形式水平,它们的批判冲动,它与非心理现实的关系,最后还有它们的真实性观念。心理分析家对那位在接受心理分析治疗者和心理分析家之间有完全开诚布公约定的情况下嘲笑他用来丑化自己墙壁的维也纳劣等雕塑图案的女画家,宣布,这只能是来自她那一方面的攻击。艺术作品绝对很少像一位医生所想象的那样是艺术家本人的写照和所有物,艺术家只有从沙发躺椅上走出来才获得认识。只有半瓶子醋的文艺家才会把艺术中的一切归于无意识。他们的纯粹感受是在重复那些没落的宗派。在艺术家的创作过程中无意识的活动在许多其他的情况中便是冲动和素材。它们通过形式法则而进入艺术作品;作品所创造的字面上的主体在此再也不会是一匹临摹下来的马了。艺术作品并不是其创作者的题材范围的统觉的试验。心理分析用现实性原则所进行的迷信活动与那种消遣活动是同流合污的:只有"逃避"才能始终不听这种迷信的摆布,对现实的适应才会达到至善。现实提供了逃避它倒过于现实的理由,以致那种由和谐思想体系传播的对逃避的愤恨也会不合时宜了;甚至从心理学上来证明艺术的合理也会比把心理学给予艺术要好得多。想象因此也是一种逃避,但并不完全是逃避,因为其中总是有一种把现实性原则先验地转化到超现实性原则之上的东西;插手其间就是不怀好意的。把艺术家的意象当作受宽待的人,即已适应分工社会的精神病患者的意象,就是蓄意歪曲。在第一流的艺术家,如贝多芬和伦勃朗的心中,最敏锐的现实意识与现实的异化结合起来了,似乎这才可能是艺术心理学的有价值的对象。它不仅要把艺术作品作为与艺术家等同的东西来解释,而且还应将其作为与艺术家不等同的东西,当作与艺术家相抗衡的结果来解释。如果艺术具有心理分

析的根源，那么想象的根源就存在于万能的艺术之中。而在艺术中也有在作品中创造一个更好世界的愿望存在。这就解除了整个辩证法，这时它才完全不会得出把艺术作品只作为无意识的主观语言来看待的观点。

对于弗洛伊德作为一种愿望满足的艺术理论来说，康德的艺术理论是其反题。从"美的分析"中鉴赏判断的第一个契机是无利害关系，在这里所谓利害关系就是"我们把它与一个对象存在的表象相联系的快感"。"一个对象存在的表象"是指一部艺术作品中当作素材处理的对象，还是据作品本身，并不是很明确的；也可能指的是那漂亮的裸体模特儿，或是那音乐声响中甜美的悦耳之声，也可能是低级庸俗的艺术品，然而也可能是艺术家品质中不可缺少的要素。对"表象"的强调出自于康德的那种最确切意义上的主观主义的估价，康德闭口不谈审美的质，因而与理性主义的传统相一致，特别与莫瑟斯·门德尔松的传统相一致，怀疑艺术作品对其观者的效用。如果《判断力批判》不偏离古代效用美学的范围同时局限于经验之内的批判，那么《判断力批判》就是革命的，因此康德的主观主义也与其整个思想一样，在其客观意图方面，在其根据主观因素的分析来拯救客观性的尝试方面具有其特殊的分量。无功利性背离了要求保持快感的直接功用，而这就酝酿着与最高效用的决裂。因为没有康德称为利害关系的东西就会使快感变成一种那样不确定的东西乃至不再对规定有用处了。这种关于无利害的快感的学说在审美现象面前便显得十分可怜了；因为它把审美现象归结到那孤立起来就极成问题的形式上美的事物上或者归结到所谓崇高的自然对象上了。向绝对形式的升华就艺术作品而言则疏忽了精神，疏忽了向精神的象征升华。勉强加上一个脚注说，对快感对象的判断虽然不会是无利害关系的，但是仍然是令人感兴趣的，也

就是说还是可能产生利益的,尽管这还没有得到论证,但却无意间诚实地证实了这一事实。康德把美感与欲望能力分开,按照他的观点,艺术本身就是借助于美感才可能存在的,而"一个对象的存在的表象"则是就这种欲望能力而言的:涉及到这样一个表象的快感会"始终同时与欲望能力有联系"。康德第一个认识到审美态度与直接欲望无关,这一认识从此再未失去过它的意义;他从一直在反复触摸和品尝艺术的庸俗欲求之中拯救了艺术。康德的心理学艺术理论的动机仍然不是完全陌生的:艺术作品就是对弗洛伊德来说也并不直接就是愿望满足,而是将原始的不满足的里比多转化为社会化的生产能力,其间艺术的社会价值无疑仍然以不加批评地着重艺术的公开影响为前提。康德比弗洛伊德更坚决得多地强调艺术与欲望能力的差异,因此也就强调艺术与经验现实的差异,所以他不仅把这种差异理想化了,并且从经验中清理出审美的范围而构成艺术。可是康德却使这种构成,在艺术方面一种历史的东西,先验地消解了,并用简单的逻辑把它与艺术的东西本质等同起来,而不顾艺术中遵循本能的主观成分也会不断转化为否定这种成分的最成熟的形象的情况。弗洛伊德的升华理论就更加自然得多地觉察到了类似艺术的东西的某些动力性。为此他所付出的代价肯定并不比康德少。如果在康德那里艺术作品的精神本质(尽管具有一切对感性直观的优先权)产生于审美态度与实践态度和欲求态度的差别,那么弗洛伊德似乎与此相反使美学适应于本能学说;甚至艺术作品作为已升华了的产品也除了是性欲冲动的代理品外很少是别的什么,而艺术品至多是通过一种梦幻产品使这些冲动变得模糊不清了。然而这两个不同类型的思想家的对立(康德不仅否定哲学上的心理学至上论,而且随着年龄增加而否定一切心理学)却由于一种共同性而得以存在,这种共同性比起

在后者的先验主观的构成和前者对心理经验的主观的依靠之间的差异更加具有重要价值。他们两人在对欲望能力的否定性估价或肯定性估价之间原则上都是依据主观来决定的。对于他们俩来说艺术作品毕竟都只与观照或创作作品的人有关系。康德还由于一种同样处于他的道德哲学之下的机械论而不得不超出与先验主观观念的一致,更多地去考虑客观存在的个体,即已存在的东西。没有喜欢客体的生物,也就没有快感;体质是判断力进行全部批判活动的舞台,没有不涉及它的判断力,因此它也就被设想为纯粹理论理性和纯粹实践理性之间的桥梁,相对于二者它都是异己者艺术的戒律(如果要给艺术下定义的话,它就得服从一定的戒律,而定义就是理性的戒律)不容许人们动物般地对待客体,不容许它本身被占有。但是与戒律有关的事态的影响与戒律的影响相符合。没有否定自身所包含的要素的艺术,艺术还要摆脱这些要素。伴随无利害关系的一定是最粗野的利害关系的阴影,只要一个事物不再是无关紧要的,而是应该存在的。另外有些人主张艺术作品的最高价值取决于利害关系的重要,这种价值是从利害关系中强取来的。康德否认这种为了迎合一种自由概念的利害关系,这种概念始终不是主观上成熟的东西被判定为他律。他的艺术理论被实践理性学说的不足之处歪曲了。按照他的哲学基本观点来看,只要想到那种对绝对自我具有某种独立自主性的美或者会获得这种美都是思维世界中的越轨行为。然而全部美,作为反题从美中产生的艺术,都与任何内容隔绝了,假定出一种像快感那样的形式的东西来代替内容。美学变成为那种阉割了的享乐主义,变成没有乐趣的快乐,这对他来说已经够荒谬的了,对于那绝不是整体而只是附带地在令人愉快的东西中起作用的艺术经验来说,以及对于真正的兴趣,即在其审美否定中产生共鸣和比创造无意义的图案更多

地创造形象的那种被压制而得不到满足的需要来说,这同样都是不公正的。审美的无功利性扩大了这种兴趣,使它超越了自己的独立性的界限。对审美整体的兴起,在客观上就是对整体的一种适当安排的兴趣。这种兴趣的目的不在于个别的满足,而在于无拘束的可能性,而这种可能性终究不会没有个别的满足。与康德的艺术理论的弱点相关联的是弗洛伊德的艺术理论远比人们所预想的要唯心得多。由于它使艺术作品完全处于心理经验之内,结果这些艺术作品就被转让给非我的反题了。非我始终不受艺术作品刺激的干扰;这些刺激消失在努力放弃本能的心理结果之中,最终出现适应的心理结果。审美解释的心理学至上论与关于艺术作品的庸俗观点,意见十分一致,这种观点认为,艺术作品不是一个努力创造更美好生活的幻象的和谐整体,反而是努力创造意想不到的恶劣幻象来使人心平静的东西。享乐主义通过心理分析来赶浪潮地接受把艺术作品看作行善的文化财富的流行观点,而把一切否定性从艺术中排除掉又归到产生艺术的本能冲突之中并避而不提结果。升华和结合达到了艺术作品的“一和全”那么艺术作品就丧失了那种它借以超越定在的力量,而它借助自己仅有的存在来与定在断绝关系。但是一旦艺术作品的表现把握住现实的否定性并且采取了现实的立场,那么甚至无功利性的概念也会得到修正。艺术作品自身本来就包含着对某种解释处于感兴趣和拒绝之间的情况,不仅对康德的解释而且对弗洛伊德的解释都包含这种情况。另外,对受行动客体强迫的艺术作品的静观态度,认为自己取消了直接的实践而当下自己就是实践的,认为自己是反对共同起作用的。只有那些能作为态度方式来感受的艺术作品才决定了自己的理性。艺术不仅是一种比至今为止占优势的实践更好的实践的代理者,而且同样是对作为存在之物中间和为它而产生的

无情自我保全的主人的批判。艺术为了它自己而揭穿产品的谎言,并选择了一种在产品吸引力彼岸的实践高度。“你是善良的人”的许诺比至今为止的实践伪装幸福意义重大些,因为幸福本该是超越实践的。艺术作品中的否定性力量测量出了实践和幸福之间鸿沟的深度。卡夫卡肯定不会激发起欲望能力。但是,对于急变形式者监禁那样无诗意的东西所反应的实际焦虑,对于迅速闪现过去的东西的震惊,使身体颤抖的厌恶,与其说都应该用他及其作品宣布无效的陈腐无功利性来防止,还不如说都应该用欲求来防止。无功利性极不适合于他的作品。它简直已把艺术贬为黑格尔曾嘲讽过的东西,贬成为贺拉斯的《诗艺》中令人愉快的或者有益的小玩物了。甚至理想主义时代的美学也与艺术本身同时由于它而获得了解放。艺术经验,唯有在它摆脱享乐的审美趣味的时候,才是自律的。达到艺术经验的道路一直通向无功利性;艺术从厨房产品或色情作品中的解放在词义上是错乱的。但是它不会在无功利中得到平息。在这个虚伪的世界里,一切愉快都是虚伪的。为了幸福就要抛弃幸福。欲望就是这样在艺术中幸存下来的。

在康德的无功利性之中享受被伪装得难以辨认了。那种普通意识和唯命是从的美学按照现实享受模式设想的属于艺术享受的东西或许根本就不存在。经验主体 tel guel(几乎)仅仅被限制和被修正地在艺术经验中起作用;形象的地位越高,他的地位就可能降得越低。谁要是把艺术作品当作具体的东西去享受,谁就是艺术的外行;诸如“听得津津有味”之类的说法就证明他是外行。但是,假如最终一点享受都没有了,那么,艺术作品究竟为什么存在,这一问题就会使人陷入困境。实际上,一个人对艺术作品懂得越多,艺术作品就越少被享受。与其说态度方式无论如何对于艺术作品都是至关重要的,甚至倒不如说对艺

术作品的传统态度方式是至关重要的,欣赏的态度方式是:这些艺术作品本来就是那样的,而不是为了观照者的。他在作品中所领悟的和吸引他的,是作品的真实性,例如在卡夫卡型的形象中真实性就比任何其他因素更有价值。艺术作品并不是高级的享乐手段。与艺术的关系绝不是任何归并,相反而是观照者消失在事件中;出现在电影中的那种有时好像冲向观众的机车的现代形象中的情况更是如此。如果有人要问一位音乐家,音乐是否给他带来欢乐,那他就会宁愿像美国笑话中所说的一位叫托斯卡尼尼的爱做怪相的大提琴手那样说:I just hate music(我恰恰最恨音乐)。谁要是与艺术保持那样一种天然的关系,即他本身在艺术中逐渐消失,艺术对他来说就已不是客体了;取消艺术对他来说将是无法忍受的,但对于他来说艺术的各种表现并不是快乐的源泉。正如小市民们所说的,凡是从事艺术活动而从中一无所获的人,都会否定艺术,但是,毕竟又不能因此而真的就总结说:今天晚上听了《第九交响曲》,就得到了如何如何多的娱乐享受;而那种智力贫乏就在这其间作为健全的人类理智适应了环境。小市民们希望艺术是享乐的,生活是禁欲主义的;如果能将这种观念颠倒过来恐怕会更好些。物化了的意识,为了补偿那自己对人隐瞒在感性直接经验中的东西,就把那在那里已没有它的地位的东西,召回到感性直接经验的领域中来。当艺术作品显然凭借感性的吸引力逼近消费者时,它就会对他异化:成为商品,成为附属于他的,而他时时担心会失去的商品。对艺术的虚伪关系与为了财产的焦虑结成了一对亲姐妹。那种关于心理学上尽可能经济地使用材料的观念与把艺术作品看作一种能获得而会被反思破坏的财产的这种拜物教观点十分吻合。按照他们这种奇特的观念,艺术就是一种可以获得的东西,那么也就同样把它列为享乐手段了;艺术作品的有魔力

的和万物有灵论的准形式作为宗教仪式实践的组成部分也许并不具有艺术作品的自律性，但是就是作为祭神的实践也绝不可能让人去享受。艺术的超凡脱俗激起了那些与文化无缘的人们的怨恨，也促使消费者艺术门类的兴起，相反，对这类艺术的反感又促使艺术家们总是不顾一切地追求空灵化。一尊裸体希腊雕像绝不是一个漂亮的女郎。现代派对早已过时的事物以及异国风物的好感只能这样来解释：艺术渴求自然客体的抽象化；另外黑格尔在“象征艺术”的构想中并没有忽略太古时代的精神性因素。艺术中的娱乐因素，对普遍流通的商品特质的谴责，按他的方式都是能够调解的：谁在艺术作品中消失，谁就会借此从一种生命力的贫乏中解脱出来，而这种生命力总是太少，这种娱乐可能上升为陶醉，因为这种概念根本就不能使一个人戒除享乐的习惯。此外，更奇特的是，有这样一种美学，它总是固执地认为主观感觉是所有美的东西的基础，可是对这种感觉却从未进行过严肃认真的分析。因此它的描述肯定是近乎于外行的；也许是由于主观的估计事先就对此盲目无措，所以只有在与事物的关系中才能够发现对艺术经验有某些根据的东西，却不涉及爱好者的快感。艺术享受的概念是在艺术作品的社会本质和作为对社会的反题的艺术作品的本质之间的一种极恶劣的和解。如果艺术对于自我保存的活动已毫无用处（市民社会从不原谅它的这种情况），那么它至少应通过一种被感官快感复制的使用价值来证明自己。与它一样，那种不能给予它的审美代表的自身实现也因此受到了歪曲。谁要是无能力达到感觉上的差异，谁要是不能把美妙的声音与冷漠的声音、闪光的颜色与黯淡的颜色区分开来，那他就无法具有艺术经验，就会被物化了。虽然这种艺术经验提高后也会把感觉的差异作为形象的中介接纳到自身之中，但它却唯独放过了其中无孔不入的快感。快感在艺术中的分量在发生变化；在实行禁欲主义的各个时期里，如文艺

复兴时期,它曾经是解放的呼声,并且充满生气,与在印象派中作为一种反对胜利的呼声相似;有时候性爱的刺激渗透了形式,动物性的悲痛却作为形而上学的内容表现出来。当它不屈不挠地实际出现在艺术中时,它虽然保持着某些不成熟的东西,却与逆转因素的力量一样强烈。它仅仅存在于回忆于渴望之中,它并没有被复制,而是作为直接影响被艺术吸收。对粗俗感性事物的变态反应最后也对那些能让快感占有与形式仍然直接相联系的时期疏远了;快感占有尤其可能导致对印象派的疏远。

审美享乐主义中的真理因素由于在艺术中手段不完全转化为目的而得以保持。在两者的辩证关系中,前者总归还是保持着一定的独立性,而且充当中介。决定艺术作品本质的现象借助感性快感而联合起来了。按照阿尔班·贝尔格(Alban Berg)的说法,这只不过是客观性的一个片断,钉子不会从已成形的东西中冒出来,胶水也决不会发出恶臭;而莫扎特大量作品表现的甜美柔和是在引用声音的甜美柔和。在它的艺术光辉的照耀下,一些有价值作品中的感性东西都变成了精神的产品,反过来也一样,作品精神中抽象的个别部分(尽管同样对现象漠不关心)赢得了感性的光辉。一些完美而表达明确的艺术作品有时也会由于它们支离破碎的形式语言而不由自主地渐渐滑向感性的快感。不和谐,所有现代派的花样符号,就是在他们的视觉等价物中也要为那诱人的感性东西提供入口,在他们使它变为它的反题的时候,使痛苦,即矛盾心理的审美本原现象,改变面貌。一切不和谐对从波德莱尔和特里斯坦(Tristan)以来的新艺术难以预料的影响(这确实是现代派的一个不变量),根源在于,在他们那里艺术作品内在固有的力量相互作用与那种与它同时独立于超越主体的力量之外的外部现实力量聚合在一个焦点上了。不和谐性从内部给艺术作品带来了庸俗社会学称之为社会异化的东西。当时艺术作品无疑还是把精神上起中介作用的温

和的东西作为与庸俗的东西太相似的东西来加以禁止。这种感觉的戒律可能会不断强化，尽管有时很难确定，这种戒律在形式法则中的根据有多广，仅仅在本行的缺点中根据有多广；另外还有一个问题，类似情况在美学论争中已经屡见不鲜，但收效却甚微。感觉的戒律最后还会蔓延到快感的对立面上去，因为即使它可能来自极其遥远的地方，它也会由于它的特殊否定而同样被感到。对这样一种反应形式来说，不和谐太逼近它的对立面，即和解了：在人性的外表面前，在非人道的思想体系面前它变得脆弱无能，而且心甘情愿地站到物化了的意识那一边。这种不和谐已冷却为一种无足轻重的材料；它虽然是一种直接性的新形象，丝毫不回忆它的来源，但是为此就是空泛无质的。如果一个社会中再也没有艺术的位置了，而且这个社会对艺术的每次反应中都有惊慌失措，那么对于这个社会来说，艺术就要分裂成为文化财产和快感利润了，而文化财富像物品般地被挥霍，快感利润被顾客捞到手却很少与客体有关系。对艺术作品产生的主观快感可能会逐渐接近那摆脱作为对立面总体的经验状态，而不是逐渐接近经验。最先察觉到这一点的可能是叔本华。对艺术作品产生的幸福是突然涌现的实践，而不是艺术源泉的一小滴；它往往只是偶然的，对艺术来说，比起它的认识的幸福就更是非本质的了：艺术享受的概念作为本质的概念是应该废除的。如果按照黑格尔的观点，来自审美客体的一切感情都摆脱不了偶然的东西，通常是心理上的投射，那么它就会要求观照者有认识，而且要求一种公正的认识：它要求人们了解它的真实性和非真实性。康德关于崇高理论的那一章似乎对审美享乐主义提出了异议，认为它极不公道地把崇高排除在艺术之外：对艺术作品产生的幸福似乎在任何情况下都是艺术所促成的一成不变的感情。对审美范围来说与其说这是针对个别作品的，倒不如说是针对全部作品的。

当代小说中叙述者的处境[1]（节译）

阿多尔诺 著

刘小枫 译

我想从形式方面来谈谈当代小说的状况，但不得不把这一讲题压缩在很短的时间内，尽管这一要求有些粗暴，我还是很服从。因此，只拈出一个要素来谈。我要谈的这一点就是小说的叙述者的态度。如今这一态度显得十分矛盾：叙述者实际上不讲故事了，而小说的形式仍要求讲故事。小说是市民时代出现的一种独特的文学形式。在小说成长的襁褓期，《唐·吉诃德》就取得了针砭世态的经验。小说存在下来的唯一的艺术成就即是针砭世态这一功能保存下来了。小说本身就内含着现实主义，即使是根据素材去幻想的小说，也总是竭力要叙述得好像一切都来自实际生活的启发。讲故事这一小说的表现方式一直到19世纪都还是无可非议的，然而在今天，由于这种方式发生了迅猛的发展，出现了极端，它反而不为人们所信任了。从叙述者的角度出发，带来了主观主义，这种主观主义一点也不能容忍与自己非亲非故的那些素材。正由于此，它也就挖了对客观的叙述的戒律的墙脚。在今天，谁还要像小说的创始人那样沉溺于

---

① 译自阿多尔诺《文学笔记》第一卷。

客观的东西，追求靠堆砌和细描那些毫无胆识地观察得来的东西的效果，谁就必然只会制造工艺模品。这类作品制造谎言，掩饰这世界的荒谬，它要人们怀着爱去屈从于这个世界。这类作品应对这些谎言负责，而且它最终也堕为乡土艺术一类令人无法忍受的粗俗作品。对小说的叙述者的处境来说更为不利的是，报告文学以及文化工业（Kulturindustrie）的媒介（如电影）使得小说丧失了许多在传统上属于它们的描写对象，就像摄影使绘画丧失了许多在传统上属于它们的描写对象一样。小说不得不把注意力集中在通讯报告无法企及的方面。与绘画不同，对小说来说，要从客观事件的束缚中摆脱出来，关键在于语言，正是语言迫使小说将通讯报道加以虚构。所以，乔依斯的小说造现实主义的反是与造谈话式语言的反联系着的。

要以清高的个人主义的专横态度去阻止小说的这种尝试很可能是十分可怜的。人们的经验不再具有同一性。构成叙述人的立场的生活本来自身保持着连续性并且自己有所表现，现在这种生活也瓦解了，大家不难想象到，一位经历过战争的人，还会像以前的人叙述自己的奇遇那样叙述自己的经历，这是根本不可能的。如今的叙述理应在实际感受者那里遭遇到焦躁和疑惑，仿佛讲述者本人亦具有此类体验。想象某个人端坐下来，“读一部有益的书”，诸如此类的想象太古拙了。这不仅因为读者不能集中注意力，而且也有讲述人自己以及讲述的形式方面的原因。所谓讲故事，就得说出点特别的东西来，可是这种特别的东西恰恰被统治一切的世界、被标准化和平均化所掩盖了。任何在内容上充满臆想的作品表明叙述人要求的就是臆想，仿佛这世界的发展进程在本质上就是带有个性的，仿佛个体因其冲动和情感已厄运临头，近乎毁灭，仿佛个人的内心直接能弄点什么出来。自传性的粗制滥造的作品四处泛滥，是小说形式本

身破裂的产物。

心理小说也未能幸免于文学客观性所面临的危机。在心理小说方面,正是这一类作品稳稳当当地,虽然不是很顺利地盘踞着。如今心理小说的描写对象也丧失了。大家已经充分觉察到:有一段时期,由于那些写新闻报道的人竞相迷醉于陀斯妥也夫斯基在心理描写上的成就,心理科学,尤其是弗洛伊德的心理分析学说已远远赶过了小说家们的发现。他们大肆吹捧陀斯妥也夫斯基,围着他打转,但都没有说在点子上。就陀斯妥也夫斯基的心理学而论,在特征和本质上它都是理性思辨式的,而不是经验主义的。其实,他的进步恰恰也在于此。这并不仅仅因为一切现实的具象物以及有关信息和科学内部的事实性被排除在艺术之外,于是小说不得不与它们分道扬镳,让自己去描写本质或非本质的东西;不唯如此,社会生活过程把自己的表面弄得越来越严实,越来越缜密无隙,这样一来,它就用面纱将社会生活的本质包藏得越紧。因而,小说如果想要忠实于自己的现实主义遗产,如实地讲叙,那么,它就必须抛弃那种靠再现正面的东西来帮助社会干欺骗买卖的现实主义。人与人之间的各种关系如今都雇佣化了,本来这些关系像润滑油一样使人的特性能像机器一样平滑运转,但如今整个世界普遍出现了异化和自我异化的现象,这一切都要求作家用语言去呼救,在这方面,小说比其他许多艺术形式都更有能力和资格。自有小说以来,确切些说,自十八世纪以来,自菲尔丁的《汤姆·琼斯》以来,小说真正的描写对象是活生生的人与僵化的社会关系之间的冲突。这样一来,在小说那里,异化本身就成了具有审美性质的手段。因为人与人之间越是疏远,个人与集体越是分离,就越是一个谜;解开外部生活之谜的尝试(这是小说的本能冲动)就会转入努力探究社会生活的本质。由于社会生活的本质恰恰处于受种种习俗

束缚的、已为人们习以为常的疏远化之中，因而显得令人吃惊地加倍疏远。新型小说的这种反现实主义的(antirealistische)要素，亦即其形而上学的方面本来就是由它的现实的对象——即社会造成的。在这个社会中，人与人、人与自己被分离开来。在小说的这种审美的超验性中，对世态的针砭就折射出来。

但是这种超验性并没有引起作家们的兴趣和注意，其原因可能是，凡在小说中探究形而上学的方面，在塑造形象上都不能达到最佳水平，如像赫尔曼·布洛赫精心制作的小说就是这样。于是，小说在形式上就产生了历史的转变，进入了作家那超敏感的感受性的领域，这一点从根本上决定了作家的等级，决定了在多大程度上他们可以成为尺度，以判断要求什么和排斥什么。在对通讯报告式的形式敏锐的感受性上，普鲁斯特是无与伦比的。他的作品遵循现实主义和心理小说的传统，顺着这条线一直发展到极端的主观主义，他丝毫也没有继承法国人的历史传统，并直接传递给雅可布森的《尼尔·劳勒》和里尔克的《马尔特·劳利得·布里格随笔》。越是严格地遵循那种外在的现实主义，越是摆出"本来就是如此"的样子，每一个词都会变得更加含糊不清，作家的要求与本来并不是这样的东西之间的对立就更严重。作家自称清楚地知道现实是如何流逝的，并把这一点作为必要的内在固有要求加以再三强调。而正是这个要求必须要加以排斥。普鲁斯特把精密性推入梦幻之中，运用一种十分琐细的，拘泥于小事的技巧，使人的活生生的整体在它下面分裂成原子。这一努力既没有逾越形式的传统范围，又显示出自己的独特身份，因而是审美感官(Sensorium)的独具匠心的努力。用通讯报告的方式把不真实的东西弄成好像是真实的一样，看来普鲁斯特从来没有干过。因此，他的循环式小说以回忆小孩入睡开头。孩子在临睡前没有得到他那漂亮的母亲应给他的致以

安睡的吻,他久久难以入睡,整个第一部只围绕着这一点展开。可以这样说,普鲁斯特造成了一个内部空间,使他幸免失足于那个陌生化的世界,他以一种虚幻的声调表现出自己,而这声调又是为每一个人都熟悉的。他借助于人们通常所说的内心独白这种技巧,陌生化的世界不知不觉就被扯进内部空间里来了,那些在外部世界发生的事件就变得像在入睡者的眼皮下喁喁叙说。以一段内心的自语,一段意识流的成分来抵御客观时空秩序的反驳,普鲁斯特式的作品大都是致力于将这种客观时空秩序悬搁起来。

……

1965 年



谈谈抒情诗与社会的关系①

阿多尔诺　著

蒋芒　译

仅仅只有个人的激情和经验的流露，还不能算是诗，只有当它们赢得普遍的同情时，才能真正称得上是艺术，这正是根据其美学的特定含义来讲的。抒情诗所表达的，并不一定就是大家所经历过的，它的普遍性并不等于大家的意志，它也不是把其他人未能组合起来的东西加以单纯的组合。抒情诗深陷于个性之中，但正是由此而获得普遍性，也就是说，它揭示了虽未被扭曲但却不为一般人所理解和接受的东西，并极为精辟地预见性地指出，人类社会不是恶的，生活在其中的人们不是极端自私、相互排斥的。抒情诗本身也热望从彻底的个性化赢得普遍性，但它特有的弱点在于，义务和真实的产物没有成为它的个性化原则。因此，它没有资格来评判，自己是否是这个赤裸裸的四分五裂的世界中的常住者。

从根本上讲，抒情诗内容的普遍性具有社会的性质。只有那种能在诗中领受到人类孤独的声音的人，才能算是懂诗的人。的确，个性化的以及最终原子化的社会导致了抒情诗语言本身

---

① 译自《文学笔记》第一卷。

的孤独。反之,语言的普遍联系则依赖于个体的聚集。因此,艺术作品的思维就有权利和义务向社会内容提出具体的质疑,而不是满足于对普遍的事物和四周的环境的朦胧的感觉。选定这种思维方式并不是要与艺术疏远或者为了反映外界,而是每一种语言组织所要求的。语言组织的细胞——概念,不是单纯的直观所能穷究的,为了要能获得审美上的直观,概念就得经过思考,而思考的结果——思想,一旦被写进诗歌中时,就不会因诗的创作而受到阻碍。

然而,这种思想(亦即抒情诗的社会意义,以及各种艺术作品中的诸如此类的意义),不可能一下子就以作品中的所谓社会状态或社会的利益形势为主旨,更不可能以作者本人的社会状态或社会利益形势为目的。相反,它的存在是依赖于:作为一个社会的整体是怎样以一个自身充满着矛盾的统一体出现在作品中的。这种作品符合了社会的意愿,又超越了它的界限。用哲学语言来说,这一过程一定属于内在的过程。不应把社会的概念从外部硬搬入作品,而应从对这些概念本身作精细的观察来进行创作。歌德在《艺术格言与感想》中写道:你不懂得的东西,你就不具有。这句话不仅对于艺术作品的审美关系来说是如此,而且对美学理论来说也是如此。凡是在作品中没有自己的形象的东西,都无法告诉人们:作品(包括诗在内)反映了什么样的社会内容。要确定作品的形象反映的是什么就必不可少地要求既了解作品内在的东西又了解外部社会的东西。只有彻底忠实于事物本身的认识才能把这两方面的知识结合起来。但对于那些至今已被扩大到无法容忍的地步的意识形态概念,则应予以警惕。因为意识形态不真实,是虚假的意识,是谎言。它只见于失败的艺术作品,由于自身的虚假,它不断遭到抨击。伟大的艺术作品的本质就在于它的形象,以及通过形象来反映现实生

活中那些包蕴着调和趋势的社会冲突。要是把这样的作品也称为意识形态的话，那就不仅亵渎了伟大作品的真实含义，而且也曲解了意识形态这一概念。其实，说任何思想都不过是把某个人自己的个别利益强加给社会，这并非意识形态的概念的涵义。相反，它更愿意去戳穿某个错误的思想，并对之加以必要的解释。而艺术作品的伟大之处就正在于，它让那些被意识形态掩盖了的东西得以表露出来。这一成功使它自然地跨越了错误的意识，不管它愿意与否。

现在我来解答你们的疑惑。你们觉得抒情诗是与社会对立的，是地地道道的个人的产物。你们一再坚持认为，抒情诗为逃避这种客观的沉重压力，应该如此去用魔咒唤出这样一种生活图景：即，生活的图景应摆脱当前艺术实践的制约，摒弃功利性，不受顽固的维护自我的欲望的压抑。对抒情诗——这处女般的语言——的这个要求，本身就带有社会性。因为它默认了以下事实：被每个人都视为敌对的、陌生的、冷酷的、压抑人的社会正遭到抗议，这种社会在抒情诗中被否定了。这种社会对人压抑得越厉害，遭到抒情诗的反抗也就越强烈；抒情诗不愿意接受他律，要完全根据自己的法则来建构自身；抒情诗与现实的距离成了衡量客观实在的荒诞和恶劣的尺度。在这种对社会的抗议中，抒情诗表达了人们对于现实不同的另一个世界的幻想。抒情诗对物的超暴力的强烈憎恶和反感，是对人的世界被物化的一种反抗形式。自近代以来，商品对人的统治不断蔓延，工业革命以后，这种统治已发展成为一股社会生活里左右一切的强大的势力。甚至连里尔克[①]的《拜物狂）也试图纯粹主观地表现和剖析这种对人来说陌生的物，把它们比喻为美好的东西。《拜物

① 里尔克(1875—1926)：德国著名抒情诗人。

狂》在审美意义上看是贫弱的,它具有一种诡秘的味道,把宗教与艺术杂糅在一起,但同时它也显示了物化世界的真正压力。没有任何抒情诗的神力能够赞美这种物化世界,使之重新变得有意义。

当人们说,抒情诗的概念是现代的概念,一如它对我们来说是直接的第二自然一样,其实,这只不过是人们从另一个角度来看待抒情诗的本质罢了。同样,风景画和它的"自然"观也是在现代才独自发展起来的。我知道,我这样说显得有些过头,你们可以给我列举出许多相反的事例来,最有说服力的可能是萨福[①]。在这里,我不谈中国、日本和阿拉伯的抒情诗,因为我读不懂它们的原文,而且我怀疑它们的诗一经翻译后,被机械地弄得适合我们的习惯,不能准确表达。但是,古代那些我们所熟悉的、具有特殊意义的抒情诗的思想,已充分说明了这一点,就像古老的绘画中的潜台词暗示了风景画的思想一样。这些潜台词并不构成形式。古代那些在文学史上属于抒情诗大师(诸如品达[②]、阿尔考[③],以及瓦尔特·封·佛格尔魏德[④])的绝大多数作品,都与我们对抒情诗粗浅的看法相去甚远。在他们的作品中,我们找不到那种带有直接性的特征和超脱于人世的特征。可是,我们却已习惯于把这些特征视为抒情诗的标志,竟一点不想想这是否合理,我们只有受过严格的教育,才能突破这个关于特征的概念。

在我们还未对抒情诗的概念加以历史的考察并批判那种把抒情诗仅视为个人领域的观点之前,我们同样认为抒情诗要比

---

① 萨福(公元前7世纪—公元前6世纪):古希腊女抒情诗人。——译注。
② 品达(公元前518—438):古希腊抒情诗人。——译注
③ 阿尔考:古代诗人,生平不详。
④ 瓦尔特(公元1170—1230):中世纪德国抒情诗人。——译注

其它艺术品“更纯粹”些，是内心灵感突来的那一瞬间的产物。抒情诗中吟哦的自我把自己当作与集体和客观外界相对立的形象加以表达和规定。这个自我与它所要表达的自然并不是毫无联系地凑在一块的。它几乎已失去了自然，但又渴望通过赋予其灵魂和沉迷于自我来重建自然。只有将自然人化以后，才有资格使自己超脱人受自然控制的状态。在我们看来，抒情诗的最高形式是那些没有留下任何过去和现在的时间痕迹并杜绝了粗俗的尘世气息的作品，而它们恰恰是靠作品能使自我远离自然同时又唤醒自然的力量来获得这一荣誉的。这种包蕴着完善与和谐的纯粹的主观性恰恰是从自己的对立面——对主体异化的现实的苦恼和爱恋——中产生出来的。抒情诗中的和谐不是别的，恰是这种苦恼与爱恋的渗合。“等待吧，安宁就要来临。”①在这样的诗句中不就充溢着慰藉之情吗？它那难以言传的美与它所隐含着的一个拒绝和平的世界的意象是分不开的。慰藉之情不过通过这首诗的哀婉音调表达了和平的愿欲。这首诗的后面一首写道：“啊，我因欲求而精疲力尽”，人们简直可以把它看作是《流浪人的夜歌》的诠释。不言而喻，它的伟大之处正在于只字不提被异化了的事物，不提毁坏世界宁静的因素，它表达的不是客体与主体对立的不安，而更多的是因自身不安而颤抖。我们直接感受到的第二点是它的人性。当所有外在的东西在心灵的回音中逐渐消逝时，语言似乎又奉献出了一个宇宙。其实，这不过是表面现象，整个真相是：由于语言对这种精疲力尽作了感人的描写，使我们在冲突的缓解中依然感到欲望和死亡的阴影。在“等待吧”这首诗中，我们看到了整个生命由于充满悲戚的神秘微笑，都浓缩在入睡前短暂的时间里。平和的音

① 歌德著名的抒情诗《浪漫人的夜歌》中的最后一句。——译注

调道出了和平的黯淡,但这并没有损害其中的梦想。冥界对于一幅已回归自我的生活图景已是无能为力。但它作为对这个被扭曲了的生命的最后的回忆,在轻松的吟唱后面,涂上了一层梦想的沉重底色。在这欲绝灭人的足迹的平静自然中,主体内在地感受到自己的消亡。诗的慰藉遭到了轻微的、不显眼的讽刺,即把愉快地入睡前的几秒钟与短暂的生命逃离死亡的几秒钟分离开来。这种庄严的讽刺到了歌德以后竟蜕变为幸灾乐祸。只不过它的市民气一直得以保持。主体像阴影被贬黜到交换的地位,主体解放的升华因此而被取代了,也就是它仅仅为了其他生命而存在,成了"你是什么人"这样的人格。当然,从其真实性来看,它仍不失抒情的调子。在诗中,虽然看不到导致毁灭的戏剧性冲突,但仍然可以感受到,毁灭并不能使诗的慰藉失去力量。人们习惯说,一首完美的抒情诗必须包罗万象或占有一切,必须在有限中包含无限,在它有限的时间里孕含无限。有一种美学把象征的概念当作万应灵丹。如果上述说法比这种老生常谈含义更广的话,那么就可以见出,在每一首抒情诗里,主体与客体、个人与社会的历史关系通过主体的、回复到自我的精神的中介而必然留下自己的痕印。自我与社会之间的关系,在诗的主题思想中出现得越少,作品依据自身形象展开得越自然,那么这种关系所留下的痕印也就越深。

你们可以指责我说,由于我害怕粗俗的社会学至上而把抒情诗与社会的关系加以理想化,使得抒情诗本来并不属于社会性质的部分也变成了具有社会属性的了。你们会提醒我记起古斯塔夫·杜勒[1]所画的那幅极端反动的议员的漫画。他极力吹捧法国1789年革命以前的政治和社会制度,甚至喊道:"先生

① 古斯塔夫·杜勒(1832—1883):法国艺术家。

们，除了路德维希十四之外，1789 年的革命又功归谁手！"你们可以拿这一点在我对抒情诗和社会的看法上加以比附，把社会变成那个被绞死的国王，把抒情诗变成那些与他作斗争的人。人们总不能再从社会角度去解释抒情诗，正如不能说那位被推翻的国王对大革命做出了贡献，虽然当时的革命的确因为他的愚蠢才得以爆发。但是，这里本身就有一个问题，杜勒所画的议员是否真像漫画里被嘲笑的那个样子，是一个愚蠢的玩世不恭的传声筒？况且，在他没有认识到的笑话里，是否还有其他为健康的人的智力所没有把握到的真理呢？黑格尔的历史哲学或许能为这位议员辩护一下。这一比较当然不一定确切。不能用演绎法从社会中将抒情诗推导出来，它的社会含蕴是自发产生的，而不是出自那些现成的种种关系。这种哲学——又是黑格尔的——就懂得这个抽象的原理，个别存在于普遍之中，反之亦然。这就是说，对社会压抑的反抗并不一定是绝对属于个人的，而是通过个体的个性化和自发性，在个体身上产生一股艺术的客观力量。这股力量要把一个受压抑和压抑人的社会改变成为一个合乎人的尊严的社会。因此，这是一股总体精神的力量，而不是那种与社会盲目对抗的顽强的个体力量。如果抒情诗确实以其自身的主观性变得更加客观的话，——否则连抒情诗是由独白诗人创造的一个文学体裁这一最基本的常识也无法得到解释——那么，只有这样才能成立，即，抒情诗之退回自我、发掘自我，远离社会的表层，然后通过诗人之脑，社会的东西变成了创作冲动。语言是这一过程的媒介。抒情诗从主观性转化为客观性，是一种特殊的悖论，这与人们在诗中首先看到的是语言形象有关。在诗中语言的这种领先地位使它自己变得像散文的形式，因此而失却了诗意。因为语言本身就含有双重性，一方面，它通过形象塑造来构拟主体的情感冲动，几至于一点不差，于是

人们会认为,情感冲动是来自于语言;另一方面,语言又是概念的媒介,因而不可避免地要同普遍性和社会发生关系。在一首高明的抒情诗中,主体不带有任何材料的遗迹,发出心的呼喊,直到让语言自己跑来应和。这就是主体把自己当作客体献给语言时的自我忘却,就是主体流露时的直接性和无意性。这样,语言就在最深处将抒情诗与社会联系在一起了。从而,抒情诗不流于口头谈论和报道社会而富有社会性,它以愉快的表白与语言自愿的结合而富有社会性。



时间和诗的想象[①]

施泰格　著
张仲清　译

我现在仍然赞成的文学批评方法，最初是1939年在我的《时间是诗人的想象力》一书中提出来的。在那本书的序言中，我论证这种批评方法说："我们必须抓住那抓着我们心灵的东西"；这就是说，不是躲在诗的背后或诗的下面的东西，也不是一种抽象的概念，也不是任何心理学的背景或社会前提，而是非常直接地抓住艺术内容，即诗的要素、或者说"美的事物"，如果你愿意这样说的话。可是，这种美的概念容易令人误解。一个探求艺术品的美的人总令人怀疑他是否受到了一种古典观念的束缚。这个问题可以这样回答：这里所说的美除了指"复杂中的统一"外，没有别的意思。从这个意义上说，陀思妥耶夫斯基的一篇小说，和索福克勒斯的一出悲剧一样美，卡夫卡的一段可怕的恶梦，和蒲柏的《鬈发遇劫记》一样美。那许多不同的方面(形象、主题、概念、遣辞、造句、韵律，以及人们可能补充的任何东西)，则形成和谐，而且作为一个不可分割的整体呈现出来。正

---

① 本文原载《泰晤士报文学增刊》1963年9月27日，选自《现代外国哲学社会科学文摘》1964年第1期。

是这种和谐,使艺术品成为"美的",或者说,在艺术上是完美的。

是什么造成一件和谐的艺术品呢?什么是作为复杂性的统一而出现的东西呢?这就是我们叫做的"风格"。这个概念也需要解释。使歌德的《流浪者夜歌》那首诗成为艺术品的,不仅是它的主题,德国中部景色中的一个黄昏,也不仅是由山中的寂静所证实了的我们怎样感到内心的宁静。这一切,在非诗歌体的散文里可以讲得出。同样,也不是诗节本身,非重音的音节和重音的音节的继续,或朴素的句子构造。人们可以想象得出,同一个诗节如果用在别的主题上就会不合适。有许多诗,内容和形式之间弄得很尴尬。而《流浪者夜歌》之所以美,恰恰因为它是一个和谐的整体。

但是,这种统一如果不是想象,不是内在和外在领域的对照,不是诗节,不是任何其他个别的东西,又能是什么呢?我们很清楚地感到它,却不容易正确地说出来。而且这个问题发生困难并不是偶然的。

不带偏见的读者会说,整个这首诗显然受到歌德的个性感染。我们毫不迟疑地同意这种说法。可是问题在于:个性是什么意思?看来这得请心理学来回答。但是,心理学把个性分为许多特征,要不然,它就对我们谈无意识或潜意识,谈冲动、态度和这类性质的东西。这种研究方法,破坏了美的艺术品中如此明显地感受得到的那种统一性。

我们可以从古斯塔夫·贝金(Gustav Becking)的《音乐的节奏是理解基础》(1928年出版,1958年第二版)一书中,学到更多东西。这位作家要求我们在听音乐时拿一根指挥棒,并且完全自由地打拍子。作一次试验就会表明:打的拍子从莫扎特到巴赫、到亨德尔的变化很大,从瓦格纳到舒曼的变化也大。我们打拍子时所描绘的形象,可以在一张图表上记录下来。贝金把

这叫做节奏的形象，并指出它的意思就是“节奏”。在节奏的形象上，大小、形状和趋势变化很大，按照贝金的说法，我们在其中就看到了表现在图形中的作曲家的个性的独特性。从这个意义上说，“节奏”显然就像一种匀称的脉搏透过并且表达着一种持续的乐曲。这是听得到的，或者是在图形中看得见的，是印在各个个别部分上面的个性标记。

这种方法基本上也可以应用到文学方面来，而且作为一种实验可以提一下西佛斯(Sieves)、鲁兹(Rutz)和诺尔(Nohl)的声音分析。不过，诗句或散文句子不能像音乐那样可靠地引导我们的手描出节奏的形象，因为音乐使我们无法抗拒地把我们卷走，而且不管怎样，把一首诗描成一种节奏的形象有什么好处呢？我们怎样回到它的多样性去呢？这种多样性仍然是需要从它的统一性中发展起来的。

在这个问题上，我们得到了海德格尔《存在与时间》(1927年出版)和《基础的本质》(1931年出版)两本书的帮助。初看起来，我们似乎是转到另一个完全不同的题目上去了，但很快我们就会看清楚这和贝金的“节奏”有关系。当然，我们这里讨论的目的不是向海德格尔的全部哲学造诣妥协。我只是想指明它在什么程度上对我的工作是重要的。

海德格尔的书名提到的“时间”，并不是时钟或日历上的客观时间。这里指的是作为“内在意义”的时间，是康德过去所苦心推敲的那种“静观的形式”的意思，不过康德只把自己限制在精确科学的要求以内罢了。对海德格尔说来，时间是一切实在的主要成分。我的世界不同于古代或中世纪某一个人的世界，一位英雄的世界不同于一个平常人的世界，这一事实取决于作为“内在意义”的“时间”所起的不同作用。我在目前的工作中能够对未来考虑到什么程度？我能够计划和设想到什么程度？关

于这个问题,信奉耶稣救世的历史观(在德国以"耶稣救世的史实"知名)的基督徒,跟一个生活在更为看得见的眼前世界的希腊人,将会采取截然不同的行动。我们应当赋予过去以什么意义呢?同样地,一个德国的浪漫派诗人的思想和感受肯定不同于席勒,因为席勒完全注视着一些高不可攀的目标。

肯定说,海德格尔对于从他的教导中得出的这类结论不会感兴趣。比较关心这个问题的有:明科夫斯基(E. Minkowski)的《经历过的时间》(1933 年出版),宾斯万格的《人存在的基本形式和认识》(1942 年出版),和布莱(George Poulet)的《关于人的时间的研究》(1949 年出版)。所有这些著作都论述人的存在问题,而其核心则被认为就是"时间"——事实上,对于这个问题,1939 年在文学批评领域里曾经有一本叫做《时间是诗人的想象力》的书加以论述;这个题目最初曾使读者莫名其妙,然而却说得很确切。

计划,追思,刹那的冲动,深刻的记忆,预料的能力,以及现在的形成,或多或少地受到过去和未来的影响,因而或多或少地有所增损;这一切之间的相互作用因时、因人而异,而且具有无限可能性。这种相互作用作为人的精神运动的基本形式,也许作为内在的张力和引力,我们理解得最充分。而且由此我们就想起了贝金所理解的节奏的形象,所理解的"节奏"。节奏的形象是一种意象,是把"时间"表现为想象的力量的图表。作为想象力的"时间",和贝金所理解的节奏,是同一个东西。正是节奏,正是作为内在张力和引力的"时间",是保持艺术品复杂性的那个潜在的统一。

在这个关头产生了各种各样的问题,但不可能详加论述。例如,如果人的存在是建筑在作为想象力的"时间"上面的话,那末就有一个如何看待丑、缺乏美,以及平淡无味的问题。我所能

说的是，只要在一件作品中出现一种匀称的节奏，我们就称它是美的，或者说它在艺术上是完美的。

现在我终于转到解释过程上来了。当我解释诗的时候，我得一开始就明确地抓住那个贯串全篇的节奏，并且试图在我的头脑里加以再创作。这就是说，我所关注的是自从赫德尔以来被称为移情的东西。这种移情要求解释的批评家具有艺术禀赋。和今天大多数人不一样，我深信一个人如果没有这种禀赋，他在文学批评领域里就不可能有任何重要成就。凡是不能通过移情作用去感受和不能遵循艺术品节奏的人，将一再迷失方向，并且会破坏艺术作品。

但这种静静的忘我的移情只是第一步。任何一个批评家如果要提出一项比有禀赋的门外汉更为可靠的陈述，就应当明确地把节奏看成是个人对“时间”，对内在意义的一种修饰。在这项工作中，他可以从诗人对时间主题的默想获得帮助。例如，歌德根据自己的理解，把时间看成为一刹那，即一刹那的目前，而在这一刹那中，过去仍然同我们在一起，而未来也已经活着了：

过去永远不变，
未来生生不息，
刹那无穷无尽。

（歌德——《遗言》）

路德维希·蒂克（Ludwig Tieck）在他的喜剧《荒谬的世界》的“可以倒转的时间”中提出了一个有启发性的观点。但是即便没有这类启发，基本上也应当有可能把节奏理解为“时间”的规则。作为一个例子来说，克莱门斯·勃伦塔诺（Clemens Brentano）大概从来没有像这样思考过时间。虽然如此，我们也容易看出，

他所理解的"时间"就是从这一刹那到下一刹那之间的飞逝。

下一步是表明时间在一件艺术品的复杂性中如何体现它自身。例如,我的三卷《歌德》(1952—1959 年出版)完全是探讨"刹那"问题的,这不仅表现在《浮士德》中,"刹那"是与魔鬼靡菲斯特的盟约中的主要字眼,而且也表现在《赫尔曼和多罗塞亚》的有机构思中,在青年人醉后的赞美歌中,在《东西方诗集》中,在关于自然科学的著作中,甚至表现在歌德自己生活的处理中,虽然在他一生中的不同时候以不同方式表现,但人们到处发现在那个现在里,过去仍然同我们在一起而未来也已经活着了;而这位作家的那种特有的平衡也因此而实现了。

只要这个主题不是因为难懂而不得不放弃掉,人们对解释方法上的一切错误迟早都会自行纠正。这是因为任何事物必须与任何其他事物取得和谐。因此,任何不和谐都要求立即修正。最后,当复杂性的统一被表现出来,或者,当复杂性从决定一切的节奏中得到发展的时候,解释就达到了正确性。这种正确性也许是无法证明的,但却无需证明。我们甚至不必如我们自己终于领悟到那样,把作为想象力的时间用语言表示出来。相反,一旦抽象的脚手架已达到了目的,最好还是把它拆掉,统一性一旦被领悟了,就不会消失在复杂性中。这就使解释变得巩固了。

很明显,过去几十年的无数解释,有许多都缺乏时间结构上的这种坚定性。这些解释满足于提出对内容的迎合性的揣测,以及关于语言的美的一些含糊见解。这就是造成文学批评浅薄的原因。

对于下面这种观点也没有更多的话好说,即认为陈述最初印象就够了,换句话说,只需描述主观经验就行了。凡是或多或少认真研究过以往事情的人都知道,即便按照作家的本意去理解那些简单明了的原文也是不容易的,而如果要使预计的移情

作用不被纯粹的狂想所代替，人们必须多么确切地了解生活条件以及文化和政治环境。这就是说，任何一种确切的解释必须建立在透彻的历史研究的基础上。我对某一首诗所属的时代了解得愈多，我就愈不会走错路。我的著作所以全都论述德国文学，正是为了这个原因而不是为了其他原因。因为我不能信任我的耳朵能准确地听英国诗和法国诗而绝对把握住它们的节奏，把握住那个把它们的复杂性统一起来的“时间”。

最后谈谈估价问题。特别是美国文学批评，而且近来也日益被德国文学批评所仿效着，要求批评家对艺术品的地位和价值提出一种客观上正确的判断，并且由于这个原因而对本文所论述的解释方法提出了责难，因为这种解释方法没有提出客观上正确的判断，而是让读者自己去判断。关于这一点，应当说：只要一件艺术品的美建筑在各部分的和谐上面，那么解释也就涉及估价问题。例如，它将表明：歌德的《5月之夜》的结尾所以违反阿纳克里翁派（古代希腊歌咏酒色的诗——译者）的风格，以及莱辛在《爱米丽雅·伽洛蒂》中所以没有按照逻辑的结论来写悲剧的结局，显然是由于政治上的原因。谁会否认这类缺陷损害了艺术品的价值呢？如果要把古典派和浪漫派那样不同风格的完美无瑕的艺术品拿来比较，问题就变得比较困难些。当然，没有人能阻止解释批评家发表他的个人信念。但这类信念能否用正确的标准加以证明呢？而且这种证明是不是好呢？凡是不仅仅指出各部分和谐的任何估价，都涉及批评家的一些东西，但和艺术品毫不相干。事情必然会是这样，因为一种真正客观上正确的价值尺度，对于有创造性的艺术家来说是危险的，而且会破坏读者对那变化不定的人类精神史的欣赏。虽然如此，有一种想法可能是正确的。人们可以问：哪一种风格最适合于语言的本质。某些浪漫派诗歌，例如诺瓦利斯（德国诗人——译

者)的颂歌看来似乎很单薄,只要轻轻一碰就会全部消失。巴罗克(文艺复兴衰退以后的一种艺术形式——译者)时期新教徒的诗歌有点过于僵硬。20世纪的心理小说在对孤独的心灵的琐细描写中迷失了方向;这种孤独心灵弄到后来是无法交流的。因此各种不同的途径显然走上了越出语言界限的途径。与此同时,另外一些作家却始终守在自己语言媒介的中心。同样,也不能阻止人们用诗歌来尽情地称赞诗歌的解体。不过,凡是赞成这类诗歌的人,也许会更喜欢这样一些作家:他们在各种极端之间保持着平衡,并且采取了一种有生气的、创造的中间道路。这样(而且加上这样一个决定性的保留),一个价值的尺度就能确立起来。但是照我看,最好还是不要价值尺度,而让创造本能去带头。

在所有上述讨论中,我故意把自己限制在我的著作的一个方面,即"解释的艺术"方面。我在1955年出版的、以此为名的、完全以更早出版的《诗学的基本原理》为基础的书:《解释的艺术》,却具有全然不同的目的。这本书着手指出,抒情诗、原始叙事诗和以诗的形式写的戏剧,以及韵文故事和舞台剧,必须同那类有抒情味的、史诗式的、戏剧的作品区别开来。后者是风格因素的名称,它们在每种诗里都起作用,不管这些诗的形式如何。像这样划分成为抒情性质、史诗性质和戏剧性质,在多大程度上又要以"时间",即作家想象的能力作为基础;音节、单字和句子这些语言学上的因素如何在这里面得到反映;这种研究方法与卡西勒尔(Ernst Cassirer)的《象征形式的哲学》(第一卷,1923年出版)如何联系起来;这一切都是本文所无法论述的问题。如果加以论述,大概也不会有什么要领。因为尽管提出了相反的警告,我这本书仍一直被误解为一种药方式的诗学。实际上,这本书的地位与其说在文学批评方面,不如说在最广义的哲学人

类学方面。

最后,《风格的变化》一书(1963 年出版)代表着这样一种尝试:不从外因方面去寻求文学史上各种运动和变革的原因,而是把一切人类活动当作一种风格上的现象来理解,从而完全用风格上的一般情况来解释风格的变化。

